

682
abril 2007

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos
Almudena Grandes
Guillermo Carnero

Creación
de Joaquín Sabina, Juan Gelman,
Silvio Rodríguez y Ernesto Cardenal

Carta de Cartagena de Indias
Jesús Munárriz

Entrevista
Con Nélida Piñón

Ilustraciones de José Luis Largo

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximilano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

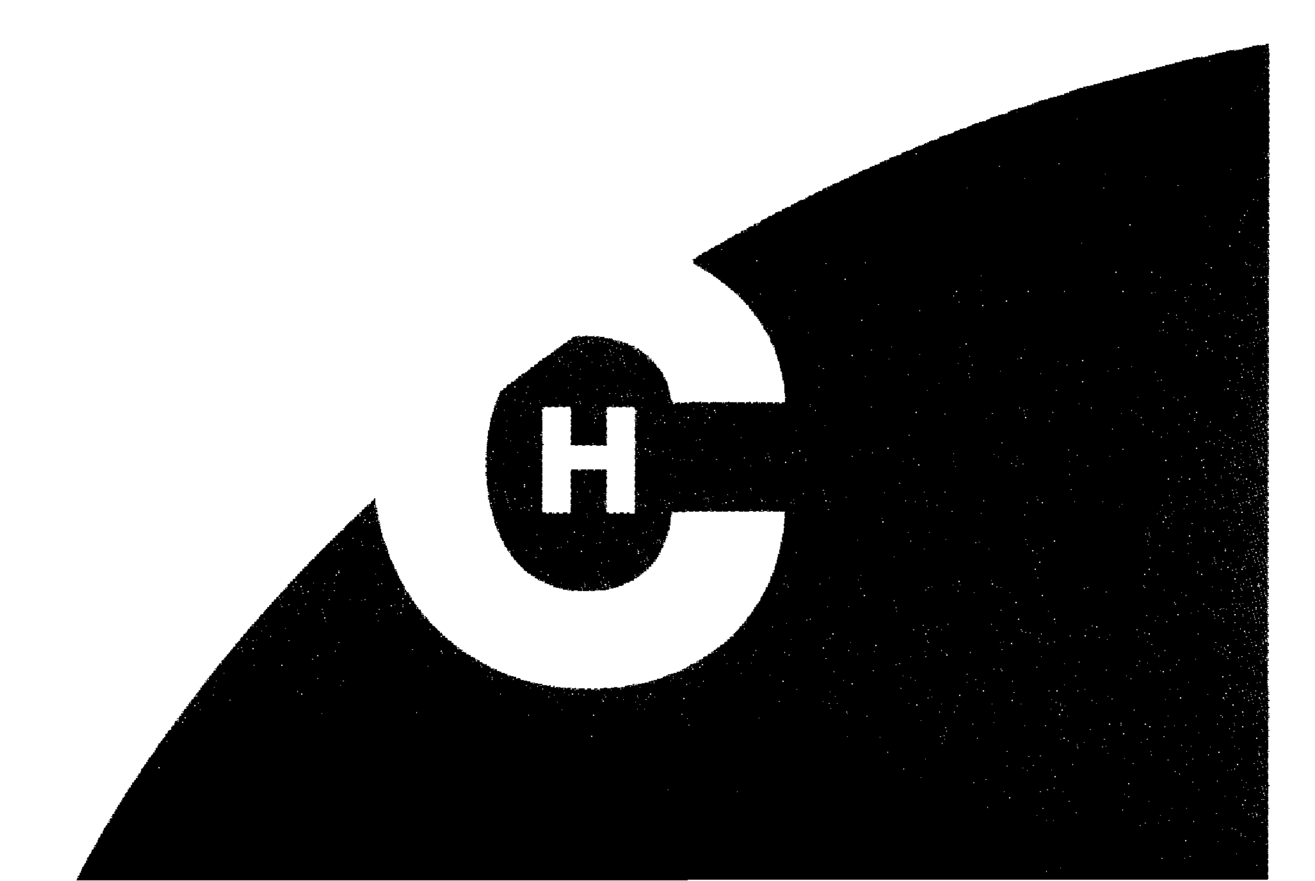
682 Índice

Editorial

Benjamín Prado

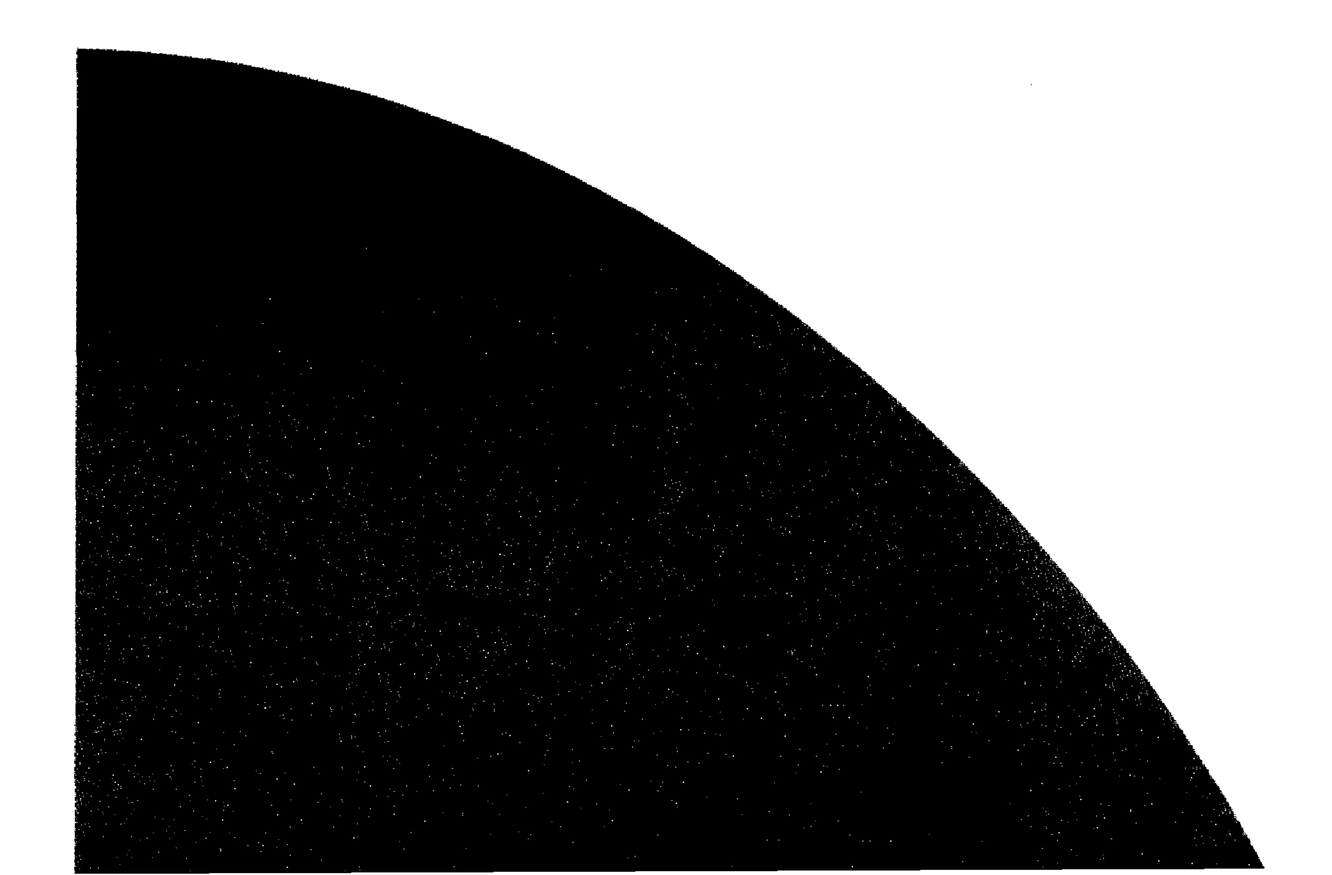
«A pesar de su Historia y su cultura milenarias, en Iberoamérica aún es extremadamente temprano», responde la escritora brasileña Nélida Piñón cuando se le pregunta si cree que sería posible construir una especie de Unión Europea en América. Tal vez sea la opinión lógica de alguien que, de algún modo, tiene el derecho a sentirse extranjera en su casa por hablar portugués en un continente donde todos los demás hablan español y a quien, por lo tanto, no le faltarían razones para considerarse una exiliada del territorio de La Mancha, por repetir la fórmula que con tanto éxito creó el escritor mexicano Carlos Fuentes. Pero, por encima de eso, no deja de resultar inquietante que les resulte tan difícil ponerse de acuerdo a tantos millones de personas que hablan el mismo idioma. ¿Seremos acaso, todos nosotros, países separados por una lengua común, como opinaba T. S. Eliot que eran Estados Unidos e Inglaterra?

Efectivamente, la creadora de *La república de los sueños* habla en este número de *Cuadernos Hispanoamericanos* de Historia y de cultura, pero no quiere comprometerse mucho a hacerlo de política, aunque sin duda corren vientos de cambio en el Iberoamérica, donde algunos de los nuevos gobernantes del siglo XXI buscan



precisamente, aunque sea desde posiciones teóricas muy distintas, compañeros de viaje que les ayuden a ser más independientes de sus poderosos vecinos del norte. Pero será un error si esas alianzas se buscan sólo en la economía o la ideología y se deja de lado la cultura, que es el vínculo más sólido entre ellos, y también el más importante. A fin de cuentas, y por mucho que vivamos en un mundo entregado al dinero, en el que a los especuladores de cualquier clase no parece importarles el valor de las cosas sino nada más que su precio, la verdad es que si se piensa dos veces es sencillo darse cuenta de que un banco siempre puede sustituirse por otro, mientras que una pirámide azteca o un palacio maya no tienen recambio, son algo único. Sin duda, será complicado conseguirlo, pero también es fascinante imaginar una Iberoamérica unida y capaz de afrontar sus urgencias de hoy y sus planes de futuro desde la afinidad. No hay más que ver la dureza con que los tradicionales enemigos de la autonomía de los países del sur combaten cualquier intento de emancipación, para que a uno se le venga otra vez a la cabeza la célebre frase de Cervantes: ladran, luego cabalgamos.

De momento, estas páginas amigas de *Cuadernos Hispanoamericanos* siguen reuniendo escritores de diversas tendencias y respetando una única aduana: la del talento. Una revista también puede ser la maqueta de un país, y en el nuestro queremos que impere la ley de la democracia, que es un sistema que consiste en que todos podamos ser iguales a fuerza de poder ser diferentes.





Manipulación genética


El oficio
de escribir



Cosmoagonía

La vida de nosotros
Almudena Grandes

LA AUTORA DE *EL CORAZÓN HELADO* SE APOYA EN EL RECIENTE FILME *LA VIDA DE LOS OTROS*, DE VON DONNERSMARCK, PARA DEFENDER LA NECESIDAD DE UNA MEMORIA Y UNA HISTORIA DE ESPAÑA A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS.

Un hombre moreno, maduro, alemán, socialista, toca el piano con una intensidad conmovedora. En el plano siguiente, otro hombre, calvo, maduro, alemán, socialista, le escucha en el desván de la misma casa y a través de unos auriculares, pero con tanta emoción que ni siquiera hace el ademán de atajar la lágrima que rueda por su mejilla. Al terminar, el hombre moreno recuerda en voz alta, para sí mismo y para la mujer que le acompaña, unas palabras de Lenin: si hubiera escuchado entera la «Appassionata» de Beethoven, no hubiera podido hacer la revolución. Ella sonríe, y él concluye que nadie capaz de escuchar la música que acaba de tocar puede ser una mala persona.

Es una escena de *La vida de los otros*, la primera película de Florian Henckel Von Donnersmarck, pero sobre todo, al menos para mí, un ejemplo más de la abrumadora superioridad moral que distingue a los creadores alemanes cuando reflexionan sobre los excesos de su propia historia colectiva. Algo muy parecido me sucedió cuando vi *El Hundimiento*, de Olivier Hirschbiegel, o al leer relatos como *El lector* de Bernhard Schlinck y, sobre todo, *El técnico de sonido*, extraordinaria novela de Marcel Beyer. En estos tres últimos casos, el referente histórico es el III Reich –en la película de Hirschbiegel y el libro de Beyer, concretamente el terminal búnker berlinés de Hitler–, mientras que *La vida de los otros* se sitúa en la RDA de los primeros años 80, donde la policía secre-

ta estatal, conocida como Stasi, sembraba micrófonos en los interruptores de las casas para escuchar todas las conversaciones de sus habitantes. Se trata de momentos y contextos históricos muy diferentes, y sin embargo las miradas de todos estos narradores sostienen las mismas virtudes. Son críticas y valientes, implacables consigo mismas y con su propio país. Son, también, conmovedoras y auténticas. Ambiguas no, aunque tienen la virtud, no menor, de confundir a los lectores y/o espectadores estúpidos.

Si *La vida de los otros* hubiera sido un producto de Hollywood, el agente de la Stasi, Gerd Wiesler, habría sido incapaz de afrontar por sí mismo el reto de su propia decencia. Alguien ajeno, extraño y seguramente extranjero, habría tenido que explicarle antes al oído lo que está bien y lo que está mal. Y, por supuesto, el escritor y pianista aficionado Georg Dreyman, habría acabado abjurando de sus errores ideológicos a grito pelado para salir a la calle con cara de loco y llamando asesinos a todos sus conciudadanos. Es decir, el bien capitalista y el mal comunista estarían nítida, incluso meridianamente definidos, pero sólo en el caso de que la película siguiera transcurriendo en la República Democrática Alemana. Para los asuntos domésticos, los cineastas norteamericanos tienen su propia manera de afrontar las emergencias morales colectivas, algo que podríamos llamar la teoría de la manzana podrida: todos son buenos, excepto el malo que, eso sí, es muy, muy, pero que muy malo. Es el punto de vista exactamente opuesto al que alienta en la sensibilidad de sus colegas alemanes, que salvan a uno solo no ya de la maldad, sino de la indolencia, de la cobardía, de la indignidad de todos y, en esa apuesta, logran salvar con él su futuro colectivo.

Más allá del tiempo y la distancia, de las peculiaridades formales, nacionales e históricas de ambas figuras, la trayectoria del capitán Wiesler evoca al anónimo protagonista del poema que Luis Cernuda tituló *1936*.

Recuérdalo tú y recuérdalo a otros,
Cuando asqueados de la bajeza humana,
Cuando iracundos de la dureza humana;
Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola.
Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.

En 1961 y en ciudad extraña, dice el siguiente verso. En efecto, Cernuda se encontraba en una pequeña universidad norteamericana cuando, al terminar una lectura, se acercó a saludarle un viejo combatiente de la Brigada Lincoln a quien nunca había conocido antes. La emoción que este encuentro le produjo fue tan grande, que aquella misma noche empezó a escribir este poema de final eternamente memorable.

Gracias, Compañero, gracias
Por el ejemplo. Gracias porque me dices
Que el hombre es noble,
Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
Como testigo irrefutable
De toda la nobleza humana.

Han pasado más de cuarenta y cinco años desde que Luis Cernuda escribió este poema. En aquella época, sus genuinos destinatarios, «los otros» que debían recordar y atesorar el recuerdo, el ejemplo de este hombre noble, no pudieron leerlo. En 1961, los españoles no tenían derecho a disponer de su memoria. No podían criticarla ni ejercerla, no podían discutirla ni reivindicarla, no podían ni siquiera recordar, más allá de los férreos límites de una ficción disfrazada de suprema verdad oficial. Habían pasado cosas terribles, sin duda, en nuestro país. ¿Sólo en nuestro país? No, desde luego. En muchos países de Europa pasaron cosas terribles en aquella época. Pero en 1961, la mayor parte de los europeos lo sabían, conocían sus miserias tan bien como sus grandezas. Los españoles, no.

A estas alturas, ya no tiene sentido lamentarse, pero conviene llamar a las cosas por su nombre. España es un país anormal, un país de retrasados. Los españoles somos un pueblo de retrasados sentimentales, de retrasados morales, de retrasados históricos. A lo largo del siglo XX, hemos llegado demasiado tarde a todo, porque nos atrevimos a llegar demasiado pronto a unas pocas cosas. Fuimos los más revolucionarios, los más progresistas, los más modernos de la Europa del primer tercio de siglo, y siempre los más reaccionarios, los más antiguos, los más atrasados después.

Fue un destino triste e injusto, pero su dureza adquiere tintes casi dramáticos al comprobar como se proyectan sus consecuencias sobre los sentimientos y las ideas de muchos españoles que han vivido la mayor parte de su vida en democracia.

Más de treinta años después de la muerte del dictador Franco, los hechos de la vida de nuestros abuelos siguen constituyendo una materia sensible, cuando no desagradable, para muchos de sus nietos. Es curioso advertir cómo la resistencia, e incluso el rechazo frontal a la indagación en nuestra propia historia se emboza a menudo en la capa del hartazgo. Frente a la ironía, plenamente justificada desde el punto de vista sociológico, del título que Isaac Rosa ha elegido para la versión corregida de su primer libro -*¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*-, nos topamos con la aritmética. Las novelas, películas y series –quizás sería más exacto decir «la serie»– de televisión que han aparecido en España sobre este tema en los últimos años, representan un porcentaje mínimo de las que se han producido en Francia, o en el Reino Unido, o en Alemania, o en Estados Unidos, sobre la II Guerra Mundial, por citar un escenario histórico comparable. Además, si alguien se tomara el trabajo de hacer una lista, encontraría que los creadores contemporáneos no nos acercamos, ni de lejos, a las estadísticas de la generación que vivió el conflicto, los del exilio, por un lado, y los propagandistas de la dictadura militar por el otro. El hecho de que en nuestros días, y con independencia de su calidad, la obra de aquellas dos Españas carezca no sólo de lectores, sino también, en muchos casos, de editores, refuerza la paradoja de que tantos españoles que han perdido la cuenta de todos los nazis a los que han visto en su vida sobre una pantalla, declaren estar hartos de una historia de la que en realidad saben muy poco.

Yo sospecho que su hastío no les pertenece, porque es apenas el reflejo de un criterio vago, pero mayoritariamente admitido como principio rector del bien común, que se nutre del propio espíritu de la Transición Democrática y se formula en términos parecidos a esas advertencias que todos hemos escuchado demasiadas veces en nuestra infancia, *¡Niño, eso no se toca!* A la altura de 1975, los cachorros del tardofranquismo y los dirigentes de los partidos democráticos clandestinos sabían mejor que nadie que

éste no era un país normal. Por eso decidieron normalizarlo de una manera peculiar, abrupta y autocomplaciente al mismo tiempo. Pero el impulso de hacer una raya en el suelo para declarar con gesto solemne que a un lado quedaba atrás todo lo antiguo, todo lo vergonzoso, e injusto, y miserable, y al otro empezaba todo lo moderno, lo intrínsecamente digno, y justo, y bueno, se vio reducido sólo a eso, un impulso, un gesto, una raya en el suelo. Faltaron razones, faltaron argumentos, faltó análisis y faltó debate en un proceso del que la teoría se mantuvo ausente a favor de un desaforado protagonismo de la práctica, el vertiginoso glamour de una democracia empeñada en estrenarse continuamente a sí misma y a hacerlo desde el vacío, como si nada, nunca, hubiera sucedido antes en este país inmune a la ley de la gravedad.

Las consecuencias de aquel periodo configuran el escenario de nuestra vida cotidiana. Es indudable, y sería injusto pretender lo contrario, que las instituciones democráticas españolas gozan hoy de una solidez y una estabilidad insólitas hasta ahora por estos pagos. Pero también es indudable, por más que muchos insistan en sostener lo contrario, que aquel proceso tuvo repercusiones morales graves, que en estos momentos, lejos ya de la euforia incontenible de los últimos años 70, se aprecian mucho mejor que entonces. Entre ellas, el resultado de un acto tan simple como contemplar nuestra propia imagen colectiva en un espejo.

Estremecida aún por la emoción de un final que parece directamente extraído de la última estrofa de aquel poema de Cernuda, y pasmada por el asombro de haber visto la primera película de un director de treinta y pocos años, al salir del cine pensé sobre todo en el gigantesco espejo imaginario que *La vida de los otros* ofrece a sus espectadores. Fue entonces cuando volví a experimentar la misma sensación de inferioridad que me había paralizado otras veces ante determinadas películas, determinados libros alemanes. No se trata de una cuestión de competencia técnica, artística, económica o cultural. No es su talento, ni su industria, ni su dinero lo que envidio. Al fin y al cabo, Florian Henckel Von Donnersmarck se ha hecho un hara-kiri simbólico en público por menos de un millón y medio de euros, una ridiculez en comparación con lo que costó *Alatriste*. Y sin embargo, no hay dinero en España

para producir una película semejante. No porque seamos pobres, sino porque no somos normales.

Mientras los españoles sigan declarándose cansados de una historia que no conocen, mientras sigan confundiendo el espíritu de convivencia con el afán de equidistancia, mientras se mantenga la ilusión colectiva de que no hurgar en un pasado terrible equivale a anular sus consecuencias, nuestra propia vida seguirá siendo un simulacro torpe de lo que es en realidad. Mientras tanto, siempre que nos miremos en un espejo, obtendremos imágenes halagadoramente estilizadas y favorecidas, tan hermosas como falsas, de nosotros mismos. Así ha sido hasta ahora la imagen de este país equilibrista, que pretende seguir apañándoselas para seguir adelante sin desairar nunca a nadie, sin reconocer las responsabilidades ni los méritos de nadie, sin integrarse del todo en su propia tradición democrática ni renegar explícitamente de su propia tradición antidemocrática. Así sigue siendo la imagen de la democracia española, que acapara sin discusión el papel de la única heroína en una película donde, al parecer, nunca han existido los villanos de ninguna especie. Este sería el argumento de «La vida de nosotros», una película muda, porque su verdadero protagonista es el silencio. Un silencio que se pactó para encubrir la verdad y ha acabado suplantando a la propia verdad.

1936, el poema que Luis Cernuda escribió para recordar él mismo y para imponernos a nosotros la obligación moral de recordar, sigue siendo hoy tan hermoso, tan estremecedor, tan emocionante y tan inútil como en 1961, cuando él lo escribió. En aquel momento, los españoles no tenían derecho a disponer de su propia memoria. Ahora lo tienen pero, al parecer, se han cansado de ejercerlo antes de haberlo estrenado. Mientras tanto, los espejos siguen adorándonos y, eso sí, salimos muy guapos en todas las fotos. ¿Eso nos favorece?

Si *Salvador* fuera una película alemana, el verdugo de Puig Antich habría hablado castellano con acento catalán. No creo que, a estas alturas de la historia, nadie hubiera perdido nada con eso. Y sin embargo, estoy segura de que todos habríamos ganado

Imágenes del deseo
(o de la belleza como motivo del viaje en los escritores modernos y contemporáneos)

Ana Rodríguez Fischer

Para Luis Izquierdo

El viaje es una imagen del deseo
y el futuro consiste en circular
por experiencias que serán recuerdos.

VIAJE Y LITERATURA PARECEN UNIDOS DESDE EL PRINCIPIO DE LA POESÍA, PERO SU SIGNIFICADO HA CAMBIADO CON EL TIEMPO. RODRÍGUEZ FISHER RASTREA EN LO MODERNO SIN VÍNCULO CON LA BELLEZA.

¿En qué escritor no se encuentran, referidos a su oficio, símiles o analogías como las que hallamos en esos «apuntes sobre la narración, el amor y la mentira» que conforman *El cuento de nunca acabar*, de Carmen Martín Gaite, donde la escritora, en el momento de iniciar sus *tareas gozosas* habla del *nuevo viaje* que emprende, de la urgencia de ordenar este *equipaje tan vasto como frágil* o del *valioso talismán para inaugurar mi viaje*, refiriéndose con esta última expresión al hallazgo del afortunado título para su nuevo ensayo? Ricardo Piglia extrema la cuestión planteada en las palabras de Martín Gaite al afirmar sin ambages que «en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje. Alguien, por ejemplo, cruza la frontera, alguien pasa al otro lado, [...] el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen». De hecho, hay quien vincula el viaje –su

elemental estructura– al origen de la narración. César Aira expuso que el problema para el narrador primitivo, cuando quiso contar algo más que una anécdota –un suceso aislado y concluso– o una biografía –nacimiento y muerte– debió de haber sido «la falta de términos discretos en la experiencia», ya que el continuum del vivir no tiene divisiones o las tiene en exceso: «El narrador tuvo que inventar principios y fines que no tenían un correlato firme en la realidad, y eso lo llevó a fantasías o convencionalismos, algunas tan imperdonables como terminar las historias de amor con una boda. Pero ahí estaban los viajes, que eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada...»

Son muchos y variados los motivos que a lo largo de la historia impulsaron a los Ulises modernos a partir, aunque fuera sin meta ni destino. Por eso en sus relatos el viaje tiene nombres distintos: conocimiento, utopía pacifista, fuga, libertad, camino hacia las lontananzas, Historia, fugacidad, muerte, rito iniciático, retorno, Tiempo, aventura, *summa*, prólogo, paradoja, libertad, antídoto, renacimiento, juego, absorción, cacería, fecundación... Son algunas de las imágenes y metáforas que emplean cuando intentan formular el sentido de su experiencia nómada y nombrar las mil caras del viaje. Una de ellas se revela nítida cuando el general afán de conocer y descubrir se orienta específicamente hacia una experiencia de índole estética que tiene en la Belleza la meta suprema. Responde ese propósito a una necesidad espiritual un tanto ilusa, como reconocía el joven Lorca, pues un tanto de felicidad imposible trasluce ese anhelo de buscar algo lleno de belleza para descargar nuestra alma de su dolor, mas de la experiencia al menos resultaba cierta satisfacción o compensación por la vía del placer o el deleite de los sentidos. Pueden variar las formas y las fórmulas aunque la esencia de ese impulso es inmutable, y las dos vías principales de satisfacerlo son las que proporcionan el Arte y la Naturaleza. Cuando viajan en busca de la Belleza, la mayoría de los Ulises sigue la ruta más segura, los trazos del Arte, cuyo prestigio da un nuevo valor a las cosas, las anima y las hace vivir, según sostiene Carmen de Burgos en la catedral de Schaffehouse, donde

se halla la célebre campana de Schiller, rota y resquebrajada ya, pero a ojos de nuestra viajera ennoblecida para siempre tras haber inspirado el canto del poeta. Por ello, a Basilea la atraerán Holbein y Böcklin, cuyas vidas y obras acompañan allí sus pasos y sus páginas. Y lo mismo que a *Colombine* vemos a tantos otros encaminarse hacia lugares donde se hallan obras artísticas, aunque éstas no necesariamente deben ser relevantes ni de primer orden. De manera que el Arte pueden considerarse un factor influyente en la determinación de los itinerarios y trayectos y en algunos casos es la única razón para emprender un viaje.

El amor a las ruinas de que habló Goethe fue el motivo que desde finales del siglo XVIII condujo a innumerables escritores a viajar por Italia –Moratín, Chateaubriand, Dickens, Twain, Galdós, Theroux, Sebald– o a residir largo tiempo allí –como Stendhal, permanentemente imantado por «el país de lo bello»; o Joseph Brodsky, una y otra vez regresando a Venecia–. El único empeño para ir a Venecia debe ser, según Rafael Chirbes, el de dejarse inundar por la belleza, aunque en muchas otras de las ciudades que él recorre lo vemos igualmente atento y entregado a descifrar esos gestos, a desenterrar y expresar la diversa cualidad de la Belleza que habita en escenarios no monumentales: en Bolonia será la belleza modesta y orgánica del ladrillo rojo; en Hamburgo, una belleza apacible y opulenta, contundente y sin melancolía; en Niza, una belleza que transmite sensaciones de urgencia. En sus viajes, Rafael Chirbes siempre presta especial atención a la morfología de las ciudades y al sentido de esas formas. Así, el Bund de Shanghai le parece «un recortable de Londres con pinceladas de Chicago»; Cantón, una gran exposición de la naturaleza; Sidney, «un atlas en el que podía leerse el mundo entero»; Puerto Vallarta, un espacio duro y sensual donde la geografía «mezcla misteriosamente opulencia y desolación»; Salzburgo, «un pequeño y ordenado cúmulo de certezas»; bajo su apariencia de pequeña ciudad de bolsillo, Zurich se le revela ciudad resbaladiza y proteica. Y si Amberes le parece «una bella metáfora del capitalismo» es porque a este impar viajero no se le escapa el juego de tensiones y sus significados que subyace en ciertas urbes: en Florencia, las que se establecen entre inteligencia, sensibilidad, dinero y poder; en Nápoles, entre descreimiento y beatería; en Salamanca,

entre Inquisición y Universidad. Como tampoco se le escapan los dualismos que subsisten en las ciudades que hubieron de reconstruirse con esfuerzo debido a las destrucciones bélicas –Rouen, Dresde, Leningrado, Bremen: ciudades de «una seriedad extraña», «ciudades recelosas»– ni las que se autodestruyeron por la autofagia del capital: Hamburgo, como paradigma.

Y así largamente porque interminable sería enumerar los espacios y los escenarios naturales o artificiales donde estos modernos Ulises viven la experiencia de signo estético que los movió a ponerse en marcha, y que no sólo se cumplió gracias a la visión de las obras firmadas por los grandes nombres y canonizadas por la Historia y el Tiempo, sino también en los más recónditos caminos, entre las piedras brutas, las no labradas sino por la erosión del cosmos o la mano del hombre más primitivo. Fue el poeta Alfonso Rodríguez Castelao quien en 1929 empezó a historiar ese legado cultural en los caminos bretones y prosiguió después su búsqueda de los *cruceiros* en su Galicia natal, fascinado por los misterios que iba descubriendo. En *As cruces de pedra na Bretaña* y *As cruces de pedra na Galiza,* Castelao descifró la huella, las artes y la gracia de numerosos canteros anónimos que sembraron los caminos, las encrucijadas, los atrios de las iglesias o los bordes de los acantilados con innumerables *cruceiros*, homenaje y recuerdo a tantos ancianos, hombres, mujeres y niños que habían emprendido un camino que muchas veces no tenía regreso. Una verdadera litolatría que vertebró todo el Camino de Santiago cuando para los peregrinos, nos cuenta César Antonio Molina, la piedra era en sí misma mitad originaria y mitad culturizada, representación de algo que ya no es sólo ella: talismán, pura magia mística y centro, porque la piedra siempre transforma un espacio, añade el poeta, recordando cómo Genet le había dicho a Giacometti que, con una de sus esculturas en una habitación, la habitación quedaba convertida en templo. Por ello, en su *Viaje a la Costa da Morte,* al comprobar cómo la piedra asiste a un destierro temporal, el poeta gallego se pregunta con pesar si «el plástico, el hierro, el cemento, la obsesión por lo fuerte, lo duro y perdurable, lo amorfo y profano, ¿serán capaces de homogeneizar un espacio que jamás lo fue?». En aquel paisaje, la piedra ha desparecido de las edificaciones, de

la vida cotidiana y también del mar, donde los diques que protegen la entrada de los puertos pesqueros son ahora grandes bloques uniformes de cemento: «Tan blandos, lisos y pulidos, parecen terrones de azúcar lamidos por el mar». ¿Será por eso por lo que el viajero Julio Llamazares «lo único que busca al caminar por la calzada es la belleza pura y dura de la piedra»?

El anhelo de belleza los conduce a determinados escenarios, que pueden ser producto del artificio o misteriosa obra de la Naturaleza. Desde el Romanticismo, son incontables los viajeros a quienes hallamos atrapados en el diálogo con la Naturaleza, incluso en las más humildes manifestaciones de ésta pero muy especialmente cuando se revela en sus dos estados extremos: el virginal o salvaje, cuando todavía no ha sido moldeada, engrandecida o corrompida por la mano del hombre y éste siente ante ella asombro y fascinación, temor y temblor e incluso terror; y el estado antiguo o labrado, cuando la naturaleza no sólo ha sido trabajada por el hombre sino también consumida por la presencia de éste, atrayéndole entonces «la pervivencia de una unión que, a pesar de ser corrupta, a pesar de estar repleta de discordias, ha sabido resguardar el secreto de nuestras señas de identidad», escribe Rafael Argullol en *Territorio del nómada.* Fueron muchos los que así sintieron y por ello voy a ceñirme ahora a un único viajero que abiertamente se declara *peregrino de la belleza y del ideal.* Hablo de don Miguel de Unamuno.

> ... durante el verano y en las siempre breves vacaciones de que durante el curso puedo gozar, salgo a hacer repuesto de paisaje, a almacenar en mi magín y en mi corazón visiones de llanura, de sierra o de marina, para irme luego de ellas nutriendo en mi retiro. Así como también llevo al campo el recuerdo de las espléndidas visiones de esta dorada ciudad de Salamanca [...] traigo el campo a la ciudad.

Tal declaraba Unamuno en 1911, en un texto –«Ciudad, campo, paisajes y recuerdos»– que puede considerarse como verdadero manifiesto–programa del viajero en tanto que excursionista o peregrino de la belleza que una y otra vez –incluso ya en su cincuentena– emprende pequeños viajes o excursiones a puntos concretos de nuestra geografía, parajes naturales de Castilla, Extremadura, Portugal, Aragón, Mallorca, Canarias, Galicia,

Cantabria, La Mancha o el País Vasco, dado que para este infatigable caminante no hay paisaje feo –según sostiene en más de una ocasión–, en parte porque no admite ponerle puertas ni etiquetas a la belleza y en parte porque se enfrentará a lo nuevo con una mirada desprejuiciada y aniñada.

Motivos estéticos, sensuales, cordiales, intelectivos o simplemente físicos lo llevan de aquí a allá. «Para recreo de los ojos y sugestión del corazón» le parece estar hecha la visión que se extiende ante él cuando en 1909 recorre el valle canario de Tejeda, dado el reposo que aquel paraje que parece carecer de materialidad tangible le proporciona. Y tras la subida a la cumbre del Teix, en Mallorca, comentará exaltado que «ascender a las cimas de las montañas, y más si son rocosas, es un placer que tiene tanto de sensual como de estético, es una voluptuosidad de la fatiga» y una experiencia de la que espera que con el tiempo le «brote en la fantasía la planta de la semilla que me dejó en ella el haber puesto el pie en la cumbre del Teix». Y es que para este impar viajero, tanto como «las sacudidas del cuerpo» que le deparan dichas salidas, cuentan las sacudidas del alma causadas por la novedad de las visiones, que le agitan y cansan incluso más que el ajetreo del caballo. Consuelo, descanso, limpieza o depuración y restauración de alma y cuerpo, el acopio de «aluviones de energía», además de las múltiples enseñanzas obtenidas, son otros de los motivos que le llevan a emprender esas excursiones cuya práctica, ya desde su juventud, le permite transformar la experiencia sentimental en sensitiva, el amar en querer, recuperando al par un estado también propio de la niñez: el impulso natural o la espontaneidad, que puede parecer intranscendente, pero que es condición de la libertad dado que «en estas ascensiones a la cumbres, en estas escapadas, se desnuda uno del *decorum*, de ese horrendo y estúpido *decorum*, y se pone uno el alma en mangas de camisa. [...]. El decoro es la seriedad de los que están vacíos por dentro. Y en estas correrías por campos y montes, ¡qué alivio, qué hondo sentimiento de libertad radical cuando dejando todo decoro se pone uno a hacer y a decir chiquilladas!», escribe en «De vuelta de la cumbre».

Ejercicios llama Unamuno a sus peregrinaciones. Ejercicios estéticos y espirituales. Una actividad constante del viajero será lanzarse a leer en el libro de la Naturaleza –, práctica que en el

destierro le salvará de caer en mayores negruras de las que le atenazan y que puede explicar el amor que llegó a sentir por *su* Fuerteventura–, convencido como lo está de la importancia de educar el sentimiento de la Naturaleza, tarea ardua y difícil que llega a constituirse en designio permanente de un viajero al que el poema «The Excursion», de Wordsworth, le parece hermoso y purísimo, y viajero que en su infancia bilbaína experimenta una de sus primeras emociones románticas ante el panorama asombroso que se le reveló en los Caños, a la que deben sumarse otras de similar sentido, narradas en el capítulo «Rousseau en Itigorri», de *Mi vida y otros recuerdos personales*. «Estética montesina», un monodiálogo de 1902, me parece otro de esos textos programáticos en que se cifra todo el sentido de este modo de viajar. El texto tiene un arranque más narrativo que ensayístico y en él relata una experiencia fundamental ocurrida cuando ya el monte le era familiar y mantenía con él amigable comunicación. La situación marco es bastante común y reiterada en los escritos unamunianos: el viajero sale al campo una tarde, se echa a dormir la siesta al pie de un mesto y durante el sueño tiene una revelación, por lo que se despierta «adoctrinado, preñado mi ánimo de vagas ideas que pedían luz, expresión y libertad». Todo el relato es el recuento de ese merodear ocioso –«Nada tenía que hacer; el tiempo era mío»– observando las mil formas vivas, animales y vegetales, de la Naturaleza, la gran variedad que reviste el deseo de vivir, observación que concluye en un canto a la Belleza como verdadero motor o impulso vital: «Me tendí cara arriba mirando al cielo y proseguí. De aquí la virtud liberadora de la belleza, de aquí, de su inutilidad, de su santa inutilidad, de que para nada ulterior y de fuera de ella sirve, de que no es en sí medio alguno para cosa alguna. No tiene *para qué* por ser ella misma su propio *para qué* [...] . La vida pura, la vida libre de todo lo que no es vida, la vida libre de la muerte que de continuo la acompaña, ¿no es acaso la belleza misma? ¿No es la belleza la eterna aspiración a la eternidad? ¿No es la eternización de la momentaneidad?». «Estética montesina» contiene claves importantes para entender la actitud del viajero unamuniano –excursionista alpino, o no–, al abordar los motivos y fines de estas excursiones que he calificado de ejercicios estéticos y espirituales porque Unamuno admite la máxima byroniana según la

cual «un paisaje es un estado de conciencia» –pero también, a la vez, un estado de conciencia es un paisaje– y aspira en sus escritos a convertir esa máxima en sello personal inconfundible, lo cual situará al escritor en el extremo opuesto de los pintoresquistas o descripcionistas:

> El descripcionismo es un vicio en literatura y no son los más diestros y fieles en describir un paisaje los que mejor lo sienten, los que llegan a hacer del paisaje un estado de conciencia, según la feliz expresión de lord Byron. Este mismo lord Byron sintió el mar como nadie, y no necesitó largas y prolijas descripciones para comunicarnos su sentimiento. ¿Es que se ha dicho acaso sobre el mar nada más sugerente y profundo que la últimas estrofas del *Child Harold* y, sobre todo, aquellos tres versos de la estrofa 182 del canto IV y último?
>
> *Unchangeable save to thy wild waves, play;*
> *Time writes no wrinkle on thine azure brow–*
> *Such as creation's dawn beheld, thou rollest now.*
>
> Esto es: «Incambiable excepto al juego de tus salvajes olas; el tiempo no traza arrugas en tu frente azul; ruedas hoy tal como te vio el alba de la creación».

La unamuniana expresión paisajes del alma debe entenderse en el más hondo sentido espiritual porque ella traduce la convicción del viajero de que el paisaje vivido y sentido –y específicamente aquel en que «se amamantó nuestro espíritu cuando aún no hablaba»– nos acompaña hasta la muerte y «forma como el meollo, el tuétano de los huesos del alma misma». Y por ello, esta íntima comunión o lazo indisoluble afectará también al lenguaje y al carácter moral del ser. Las excursiones, por consiguiente, serán ejercicios estéticos y espirituales pero también políticos porque, al cabo, recorrer España de ese modo, conocerla así, desde las cumbres a sus entrañas, acabará siendo requisito o medio para la acción. Algo que no sólo se cumple en la Naturaleza. En su ensayo *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno,* Luciano Egido ha estuadiado con detalle este espacio del viajero unamuniano, subrayando lo que las pequeñas ciudades provincianas ofrecían para el desarrollo de la personalidad por el ambiente y las condiciones de vida que presentaban, así como –y de modo muy particular en este caso– por el encanto o la atracción del claustro. Ahora bien, en ese conjunto (y esto no lo explicita Egido), Unamuno distinguía entre las poblaciones o ciudades que imantan la atención del curioso por

la facilidad de su acceso o por ser más hermosas de *apariencialidad*, más vistosas e incluso más coquetas, no siendo este tipo las que a él le atraen. Es decir, no serán Granada ni Sevilla, pero tampoco Burgos ni Toledo, las que imantan sus pasos; mucho menos la «trivialísima San Sebastián, muy limpia, muy linda, muy bien adobada, muy alegre, muy hospitalaria y muy insignificante», decía, arremetiendo de pasada contra la moda de los veraneos aristocráticos y sentimentales, antiparadigma de lo que en verdad interesaba a un viajero todavía muy romántico en alguna de sus facetas pero que también rechaza lo pintoresco amanerado y canonizado. Por ello, del mallorquín Deyá escribe:

> Hase de él dicho que es como uno de esos pueblecillos de nacimiento de cartón, y cabría pensar que lo ha ideado y ejecutado aposta una sociedad para el fomento del turismo. Es en su género –el pintoresco– un modelo. No comprendo cómo no se ha popularizado ya, como esos otros pueblecillos de los bordes de los lagos suizos o italianos, o de la cornisa francesa, o de los alrededores de Nápoles, cuyos retratos, más o menos fantaseados, y con una romántica luna, entre nubes no pocas veces, figuran en tantos comedores de posadas. Porque Deyá está pidiendo el cromo, así como sus calas piden el cuadro fuerte, que haga presa en la Naturaleza.

No será él sin embargo quien pinte ese cromo porque, frente a tales estampas, Unamuno prefiere las captadas en Zamora, León, Palencia, Soria, Santiago, Cuenca o Ávila, por ser estas ciudades –con Alcobaça y Guarda, en Portugal– las menos profanadas por el turismo y por la trivial admiración de los veraneantes. En 1906, Unamuno creía que España, en su verdadero pintoresquismo, estaba aún por descubrir. De ahí que, para sus andanzas elija, con Salamanca a la cabeza de ellas, las ciudades de provincia menos vulgarizadas, cuya belleza y personalidad se propone eternizar, consciente de que un lugar tendrá más realidad y más alma si ha sido mirado y sentido por un artista, si ha entrado en el orbe estético; es decir, re–creado y, por consiguiente, eternizado.

> Y si España es todavía tan poco y tan mal conocida en su aspecto pintoresco –lo que a ese respecto corre por ahí no son, de ordinario, sino disparates– débese a la falta de escritores de mérito, amenos a la vez que concienzudos, que la descubran a los curiosos amantes de esas cosas. España no ha tenido todavía para el público de lengua inglesa, que es el que más viaja, un Ruskin o un Symonds, como los ha tenido Italia. Y si hay una concurrencia tan grande de turistas ingleses y yanquis en Granada, se debe, ante todo

y sobre todo, a *Washington Irving*, que la ha popularizado revistiéndola con los colores románticos y un poco fantásticos de la morería novelesca.

Ahora bien, ni la ciudad de provincia, como concepto, ni tampoco los «pueblos de la vieja Castilla», así en general –e incluso añadiéndoles los matices comentados: no vulgarizadas por el turismo ni divulgadas por la literatura o el periodismo de viajes y alejadas de los caminos de hierro–, acaparan las andanzas de Unamuno, amante entusiasta de lo que él llamaba lugares o pueblos *terminales:* los que no conducen a ningún sitio porque no pertenecen ni forman parte de una ruta y son en sí mismos destino o término del viaje –«aquellos al llegar a los cuales no hay sino volverse por donde a ellos se haya ido»–; pueblos que son como «remansos de vida pública a la orilla de las grandes corrientes humanas, y tal vez no lejos de alguna cascada social», donde «transcurre la vida más íntima, más llena de contenido propio». Al viajero le bastará con llevarse allí «rica provisión de espiritualidad y resortes íntimos para el trabajo mental, cordial e imaginativo», y a menudo lo vemos caminar y cavilar por esos retiros de remanso llamados Brianzuelo de la Sierra, Cuacos, Moreruela, Casar de Palomero, Pinofranqueado, Aguilar de Campoo, Fermosella, Palenzuela, Chinchilla de Monte Aragón, etc.:

> Trazo, lector, con sosiego y holgura estas líneas en un lugar de mi Castilla rayana a Extremadura, de esos terminales de ir, quedarse y volver y no de ir, pasarse y seguir. En uno de esos que son como remansos de espacio, de tiempo y de pensamiento, que convidan a ver más que a discurrir. Bien que, ¿hay acaso visión que no empuje al discurso? [...] De estos lugares –aldeas, villas y aun ciudades– terminales quedan todavía bastantes en nuestra España, llena de nudosos rincones y recodos geográficos. O en un cabo de costa o en una falda de montaña serrana. Mas el rodar de la Historia va gastando su extrañeza extrañada. Los modernos medios de transporte y comunicación les descomulgan de la tradición castiza. La vida de industria y comercio influye a los que, junto a las líneas férreas por lo común, ofrecen conveniencias mayores al tránsito y al tráfico.

Mención especial requiere el móvil de la belleza que se desprende de una palabra, una imagen o un símbolo, porque sabido es que los escritores son criaturas especialmente vulnerables a la melodía de las palabras, y hay lugares cuyos nombres, por algún accidente de la historia o por una feliz asociación de ideas, tiene

una magia propia y suscita un sinfín de fábulas, sueños o recuerdos. Nadie que no se regocije con la música de los nombres puede estar en condiciones de gustar de la literatura, afirmaba el joven Stevenson que en 1879 cruzaba los bosques y praderas de los Estados Unidos, país donde la toponimia le ofrecía la más rica, poética, humorística y pintoresca muestra imaginable porque en aquellas tierras todas las épocas, razas y lenguajes contribuyeron a ese magnífico despliegue verbal: «Pekín se halla en el mismo estado que Euclides, Bellefontaine y Sandusky», anota, y «los nombres de los estados y territorios forman un coro de vocablos dulces y románticos: Delaware, Ohio, Indiana, Florida, Dakota, Iowa, Wyoming, Minnesota y las Carolinas», hasta el punto –prosigue Stevenson– de que «si el nuevo Homero surgiera en el continente occidental, sus versos se verían enriquecidos y sus páginas cantarían espontáneamente con los nombres de estados y ciudades que despertarían la imaginación aunque uno los leyera en una circular comercial».

Sí, estos Ulises modernos *están siempre en palabras*, como nos recuerda un Cees Nooteboom a quien los nombres de los pueblos burgaleses le suenan como un poema –Hontoria del Pinar, Huerta del Rey, Palacios de la Sierra, Cuevas de San Clemente, Salas de los Infantes, Castrillo de la Reina–; que también cree poder cantar como un poema musical ciertos nombres de la isla Gomera donde aún resuena el eco de sus primitivos habitantes, los guanches –Cabeza de Pajarito, Charco de los Machos, Lomito del Loro, Cueva de las Palomas–; o que al atravesar las tierras de Soria va dejando correr lentamente por su lengua algunos nombres, paladeándolos –La Almunia de Doña Godina, Alhama de Aragón, Laguna Negra de Urbión–: nombres de pueblos, pasos, superficies y corrientes que «yacen como una cadena de joyas verbales». Más adelante, por tierras cidianas y sanjuanistas –recorriendo Elda, Novelda, Caravaca, Cenegín–, vuelve Nooteboom a sentir que los nombres «quieren algo, murmuran y susurran con su linaje olvidado, juntos son el alma de la sierra, un mar donde las olas tienen nombres».

Estos Ulises están siempre en palabras y la mayoría aspira a vivir la belleza y la magia de algunas, que desde luego no son intercambiables entre los viajeros pues no siempre unos mismos

nombres impresionan de igual modo a todos ellos, ni mucho menos se detienen sólo ante los más consagrados. Porque si Alejandría es para Rafael Chirbes el fulgor de un nombre «que se me apareció como una construcción de la mente sobre la constancia del aire y del agua y de la luz mediterráneas», el nombre oscuro y vago de Mondoñedo también será para Álvaro Cunqueiro «una deliciosa y sentimental fantasía». Esta reacción ante el sutil e imaginario poder de algunos nombres y el profundo efecto emocional que les producen tiene múltiples manifestaciones en los viajeros modernos. Por los caminos escandinavos, a Carmen de Burgos le impresionaban mucho más los nombres que los lugares: Gotta, Goteborg, Gothia o Gotaelf le parecían «un solar de la raza humana» que en parte es también «un solar de nuestra raza» porque «los godos, los conquistadores de Occidente, los bárbaros que hollaron con las patas de sus caballos el soberbio Capitolio de Roma, salieron de aquí», donde la viajera adquiere una visión completa y justa de aquella cantinela que tantas veces escuchara de labios del maestro en la escuela –«Vinieron los bárbaros del Norte», representándoselos entonces a caballo, desnudos y feroces–, pues en el escenario natal le resultan mucho más humanos y comprende lo que su ida a Europa tuvo de epopeya digna de ser cantada y también lo que su gesta tuvo de empresa heroica y romántica. En Pablo Neruda, la exaltación y el éxtasis pueden sobrevenir en México, oyendo los nombres hemisféricos y ásperos que los dioses dejaron allí de herencia –«sílabas de misterio y esplendor..., sonidos aurorales»– o en los cerros de Valparaíso, cuyos nombres –de la Rinconada, de la Lobería, de las Jarcias, de la Calahuala, de los Chercanes o del Pajonal– «tienen raíces y radícula, tienen aire y aceite, tienen historia y ópera: tienen sangre en las sílabas». Sí, el poeta Pablo Neruda, ante la maravilla de *Ulan Bator*, confiesa vivir en los bellos nombres «como en mansiones de sueño que me estuvieran destinadas. Así he vivido, gozando de cada sílaba, en el nombre de Singapur, en el de Samarkanda. Deseo que cuando me muera me entierren en un nombre, en un sonoro nombre bien escogido, para que sus sílabas canten sobre mis huesos cerca del mar». Sin tanta retórica, pero dando de lleno en la razón vital y verdaderamente poética de la poderosa motivación que en algunos viajeros tiene la toponimia, Álvaro

Cunqueiro –¡y qué portentosos nombres va incorporando a su crónica este pasajero en Galicia!– ha escrito líneas impagables, a raíz de un breve viaje entre Riazón y Chousán, en compañía de fray Martín Sarmiento –que había realizado el suyo en 1754–, cuando, al seguir los vagabundeos y meandros etimológicos del benedictino, medita:

> En verdad, un paisaje, es decir, y en el mismo sentido de la antigua pintura, un país del que yo ignoro los nombres de los montes y los ríos, las villas y los lugares, queda, en una de las más decisivas significaciones, en su significación humana –podría decir histórico–cultural–, poco menos que inédito. Yo digo, con la oscura y armoniosa –por veces casi mágica– toponimia nuestra, el país que ven mis ojos, y en la significación del topónimo traigo el amado rostro a la luz, lo canto. Paréceme que esta composición mía no andaba lejos de ese largo tirón de amor y nostalgia que sufre el padre Sarmiento en su viaje a Galicia, y que tantas veces le hace recitar el hermoso romance de la galaica toponimia.

Sí, son también poderosos estímulos para el viajero la magia y la belleza de los nombres, independientemente de la realidad que designen. A Manuel de Lope, las sugerencias de Despeñaperros –«nombre cruel, áspero y duro que no hace pensar en amores pastoriles sino en venganzas de pastor»– le hacen pensar que no hay nada más tenaz que el significado de los nombres, como los de la «región fragosa y áspera, de barrancos peligrosos», las gargantas de la sierra de Guara, que antiguamente los pastores aragoneses llamaban «los oscuros» –el oscuro del río Alcanadre, los oscuros del río Vero, el oscuro de Mascúm–, fundiendo geología con poesía y transformando la función descriptiva del lenguaje en una fuerza evocadora.

Entre estos viajeros especialmente sensibles a la toponimia están los que buscan etimologías fantásticas, como Manuel de Lope en Sóller, donde, a la vista de una estatua del apóstol San Bartolomé despojado de su propia piel situada a la entrada de la iglesia de la Plaza Mayor, se pregunta si aquel santo tendría algo que ver con el pueblo mallorquín y si éste, Sóller, tomaría su nombre de *sollar* o *desollar*. Y es que una de las más frecuentes tentaciones del viajero es entregarse a las fantasías etimológicas por más que a menudo no conduzcan a nada cierto, aunque pueden dar pie a interpretaciones tan disparatadas y divertidas como las

que recoge Julio Llamazares durante su viaje por el río Curueño de labios de un espontáneo *cicerone* convertido en lingüista improvisado, que le explica que Montuerto se llama así por algo: «En concreto, y según a mí me han contado –le dice–, porque hace muchos años hubo en ese castillo de ahí arriba un rey moro que se llamaba Mon y que era tuerto. Y, como la gente le decía el castillo de Mon el Tuerto, pues por eso este pueblo se acabó quedando con Montuerto». Poco más adelante, sobre el pueblo de Nocedo le contará que «se llama así porque allí vivía el rey cristiano, y entonces, el rey Mon, que quería conquistarlo, iba y le decía desde lejos: «¿Cedes o no cedes?» Y el cristiano respondía: «No cedo». Y otra vez el moro al día siguiente: «¿Cedes o no cedes?». Y el cristiano: «No cedo». Y, así, un día y otro día hasta que el pueblo se quedó con Nocedo».

Nombres portadores de historias, nombres que viajan misteriosamente, y nombres que jamás han perdido esa legendaria habilidad de las palabras para comunicar más de lo que realmente dicen, como ocurre con el veneciano «Muelle de los Incurables», que para Joseph Brodsky

> evoca la peste, las epidemias que solían barrer la mitad de esta ciudad, un siglo tras otro, con la regularidad de un censor. El nombre conjura los casos desesperados que, más que deambular, esperaban tumbados, sobre las losas de piedra, literalmente al borde de la muerte y envueltos en sudarios, a que los montaran en un carro o, más exactamente, los embarcaran y llevaran lejos de allí. Antorchas, humo, mascarillas de gasa para prevenir la inhalación, roces de vestiduras y hábitos de monjes, encumbradas capas negras, velas. Poco a poco la procesión fúnebre se convierte en un carnaval, o en un verdadero paseo en el que habrá que llevar una máscara, porque en esta ciudad todo el mundo conoce a todo el mundo. Añadamos a esto poetas y compositores tuberculosos; añadamos también hombres de convicciones estúpidas o estetas locamente enamorados del lugar, y el muelle se hace merecedor de su nombre, la realidad se alinea con el lenguaje.

Aún más perturbadoras resultan esas sugerencias si la magia y la belleza de un nombre retornan desde las lecturas de la infancia y de la adolescencia, enmarcadas en la leyenda, la poesía o el mito, porque entonces el viajero pasea por una geografía de la memoria, salpicada de nombres que lo envuelven con el aura de las persistencias. Los ejemplos podrían multiplicarse, y no necesariamente se limitan a la nómina que está en la mente de cualquiera de nos-

otros. Así, en cuanto a la fascinación y embriaguez o embrujo que en cualquier niño suscitaba Shanghai, creo que cualquiera suscribiría estas palabras de Rafael Chirbes:

> Pocos topónimos han fascinado tanto y han emborrachado tanto las cabezas de los jóvenes y adolescentes europeos de la generación del viajero como el de Shanghai, una ciudad cuyo nombre llegaba envuelto en un celofán de aventura: traficantes, espías, pistoleros y mujeres fáciles poblaban la ciudad fantástica del primer tercio del siglo XX, y también la real, con los prostíbulos de luces tenues y biombos de seda, los fumaderos de opio, las fatídicas ruletas y los sampanes de tenues velas alejándose en la bruma del agua amarilla. De las dos ciudades, la real murió hace medio siglo derrumbada bajo el impulso de la Revolución. La ciudad de nuestros sueños adolescentes sigue flotando con ligereza de humo entre las páginas de algunos libros y fotografías y su etérea presencia a veces es más poderosa que la de la Shanghai contemporánea que sueña con noches de amor y Coca-Cola a ritmo de Madonna y Michael Jackson en cualquier sala de karaoke. La divergencia de los sueños y también su permanencia.

Asimismo, abundan los que viajaron a África a lomos de los sueños infantiles en pos de las leyendas que los libros forjaron en sus almas pese a sospechar que podían darse de bruces con la realidad. Sin embargo, ¿cómo no dejarse arrastrar por el poderío de algunos nombres: Kilimanjaro, Ngorongoro, Tanganica, Mogadiscio o tantos otros? Al reflexionar sobre el hecho de que casi todos los hombres blancos que pasaron por África y han formaron parte de su historia habían escrito un libro como si obedecieran a una necesidad incontenible, Javier Reverte se dice que «tal vez África sea el más literario de los continentes en lo que tiene de paraíso perdido y en la sensación de aventura que despierta [...]. Puede que África nos haga más niños, nos devuelva la sensación primigenia de nuestra debilidad. Y nos transporte de nuevo, aunque en muchas ocasiones sea tan sólo una sensación, a la aventura». Reverte cita los casos de Alberto Moravia y de Ernest Hemingway, a los que habría que sumar los de Conrad, Gide, Greene. Un ejemplo muy especial nos lo ofrece Manuel de Lope en *Jardines de África*, libro singularísimo que ante todo es homenaje y tributo a una niñez que (imaginariamente) transcurrió en África, al par que un sutil recuerdo y una conmovedora evocación de la exploración real de aquel territorio de las fantasías infantiles realizada en 1975 –«en medio de una crisis sentimental, gástrica y

económica»–, cuando el viajero –«con mis escasísimas pertenencias en un macuto, los dólares cosidos en el cinturón y un napoleón de oro en el dobladillo»– decide partir «sin grandes pretensiones, más zarandeado por las circunstancias que conducido por la voluntad» para llevar a cabo su particular experiencia iniciática, su travesía por el corazón de las tinieblas, tras la cual él también acaba atravesando su personal línea de sombra.

La magia de los nombres y también su poesía parecen mover milagrosamente los pasos de los viajeros. La poesía y sus manifestaciones, que pueden ser mínimas y efímeras: la niebla que, como un manto rosado y silencioso sube desde el dulce Mera a la villa y a la que muchas noches Álvaro Cunqueiro va a ver brotar del corazón de la ría como un fantasma de agua y luna o la peonía en flor que va a contemplar Bruce Chatwin a la isla de Teepholm, en el canal de Bristol, y supuestamente llevada allí como hierba medicinal por los monjes venidos del Mediterráneo. O por el contrario, las manifestaciones de la poesía que quedaron plasmadas de forma imperecedera en la piedra, el mito y la leyenda. En Verona, ante los lugares que fueron escenario de la tragedia shakespeariana, Heine confiese que «al poeta le gusta visitar este tipo de sitios, por más que él mismo se sonría ante la credulidad de su corazón». De Estella, Álvaro Cunqueiro se marcha con pena de no haber podido visitar el palacio donde tuvo su morada Carlos, porque si un deseo lo llevó hasta allí fue el de «ponerle estampas a las memorias del señor marqués de Bradomín». Y es que, como dice Unamuno (tal vez recordando el Recanati de Leopardi, cuyo eco resuena una y otra vez en sus páginas), tan históricos son los grandes escenarios como aquellos otros espacios más humildes e incluso desconocidos que cantaron los poetas: «Los lugares cantados por excelsos poetas y en que éstos pusieron el escenario de sus perdurables ficciones son tan históricos como aquellos otros en que ocurrieron sucesos que hayan salvado los mares del olvido», afirma ya en 1902 al inicio de «La flecha», invitando al lector a visitar ese paraje luisiano, lo mismo que los ingleses peregrinan a los parajes cantados por los poetas *lakistas*, dado que si la belleza, o la conciencia de la belleza, es efecto de la sugestión artístico–literaria, serán los espacios poetizados o llevados al lienzo los que mejor propicien la experiencia estética. De ahí el empeño del

viajero en cantar las bellezas de la tierra castellana, la menos jaleada por los escritores.

> Los literatos, los poetas sobre todo, han enseñado a las gentes a ver la hermosura de sus propias habitaciones y, por ende, a amar a éstas. Rousseau descubrió a muchos los Alpes, y Chateaubriand la América del Norte. Y en este respecto pocas tierras han necesitado más de la labor sugestionadora de literatos y poetas como la austera y parda llanura castellana. La solemne y grandiosa hermosura de ésta no es de las que entran desde luego por todos los ojos en los espíritus de todos; [...] estos pueblecitos terrosos, perdidos en medio del páramo polvoriento, parecen eflorescencias o levantamientos espontáneos del terruño, consustanciales con éste. Todo es aquí de color de tierra: los pueblos, los hombres y los trajes de éstos. Todo esto, sin embargo, que sonaba a extraño y paradójico no hace aún muchos años, va entrando poco a poco, merced a la labor de sugestión literaria, en la conciencia general.

O bien años más tarde, en el destierro, cuando se propone ser el creador del paisaje de Fuerteventura, como Platón lo fue de la Atlántida y Don Quijote de la Ínsula Barataria. Y no le importará a Unamuno la magnitud ni la grandeza del lugar inmortalizado, sabedor de que ignorados *rincones durmientes* engendraron grandes personalidades: ahí están Descartes «filosofando en la soledad de su estufa», Spinoza encerrado en su cuarto de soltero de Amsterdam o Kant «cumpliendo su vida ordinaria con la regularidad de un caballo de noria en su académica Koenigsberg». Sí le importará al viajero estar ante un Espacio –lago de conciencias donde afloran o fluyan recuerdos históricos o leyendas– y no Fábrica –los nuevos escenarios generalmente vinculados a las modernas urbes–. De ahí que a tales espacios les reconozca una personalidad a veces más acentuada y genuina que la de las propias personas. Y si consideramos que para Unamuno «poético, verdaderamente poético, no es sino aquello que atesora pasado», nada sorprenderá la preferencia del viajero por la España inalterada, por aquellos lugares de mayor pureza porque conservan toda la recia primitividad. Son las ciudades caballerescas y monacales, «perihenchidas de historia y de poesía íntima», las que despiertan hondas emociones en un fabulador que también percibe el intenso erotismo de las mismas:

> ¿Es que hay acaso ambientes más íntimamente eróticos que los de estas viejas ciudades caballerescas y monacales, donde no hay sino ascender al cielo

> o hundirse en tierra? Recordad aquella *Brujas la Muerta*, de Rodenbach. [...] Yo he contemplado, y con una cierta mezcla de arrobamiento y de temor, en Ávila, desde la muralla, uno de esos jardines adosados a ésta, jardines misteriosos y enjaulados, sumergidos en tenebroso y perfumado silencio. Era al caer de las hojas y al caer de la tarde. Y me he pasado, no precisamente en Ávila, pero sí en la villa de Ledesma, horas enteras de adoración pura, horas de eternidad y silencio...

No sólo razones estéticas, como el muy romántico anhelo de lo virginal-pintoresco, le llevaban a esos rincones, sino también razones filosóficas y metafísicas, al servicio de un designio tanto público o colectivo como personal e íntimo: «Y es que nada más sugestivo que los recuerdos seculares, nada nos despierta más la imaginación a la vez que la templa y encalma, como una de estas viejas ciudades, poéticas porque han vivido y han sufrido».

También la leyenda y el mito son poderosos estímulos para el viajero. Las leyendas son verdad –se decía Nooteboom en Teruel, ante la estela de los afamados amantes–; en ellas «vertemos la repugnancia de nuestra propia relatividad, en las leyendas todo es absoluto». Desde los románticos, los modernos Ulises caminan imantados por la leyenda, trátese de una historia local, como la mencionada por el escritor holandés o las muchas que relata Álvaro Cunqueiro y que impulsan sus caminatas y excursiones por Galicia: así, la que lo lleva hasta la laguna de Basoñas, adonde va «por averiguar si allí estaba una ciudad sumergida y se oían campanas en la tarde». E incluso cuando tienen a la vista vestigios sólidos y reales de un mundo, igualmente se deslizan hacia esos otros contornos: en un museo, ante las joyas con que adornaban y cargaban a las jóvenes doncellas mayas que tras sus ceremonias nupciales eran precipitadas a las aguas de los cenotes cumpliendo así un ancestral e idolátrico rito de fecundidad, ante aquellos objetos que habían sido rescatados después de miles y miles de años, Pablo Neruda no ve el oro sino las flores y las coronas de las vírgenes que subían hasta la superficie de las aguas mientras ellas quedaban «en el fango del suelo remoto, sujetas por sus cadenas de oro»; y escucha el poeta el grito de las jóvenes ahogadas: «Me parecía oír en los extraños graznidos de los pájaros la ronca agonía de las vírgenes; y en el veloz vuelo con que cruzaban la tenebrosa magnitud del agua inmemorial, adivinaba las manos amari-

llas de las jóvenes muertas». Para Carmen de Burgos, la Upsala real por la que pasea es lo de menos porque lo importante es «la ciudad que construímos nosotros»: la que la viajera edifica buscando en el arenal desierto los cimientos del viejo palacio de Odín («sobre el que se alza ahora una iglesia que dan ganas de quitar de allí», informa), los *humgshögarne* (colinas de rey), donde están las tumbas de los reyes paganos, y el maravilloso templo de Asagard, «donde se gozaban todas las delicias de la gloria y donde las Walkyrias transportaban en sus caballos alados a los héroes caídos en el campo de batalla, cuyas heridas curaba Eir, la diosa de la Medicina, con el jugo de la berenjena». Pisar el Walhalla histórico, donde todos aquellos mitos tuvieron realidad y arraigo, le produce, como el resto de las mitologías, una intensa emoción, que días después renovará al llegar a Balholm, uno de los más bellos parajes de Noruega, poetizado en la *Saga de Frithjof Wiking*: «Está todo lleno de esta relación de la vieja Saga; nos muestra una colina donde, bajo un pino, la tradición ha colocado la tumba del rey Bele. Es esta una sencilla leyenda que la poesía de Tegner y la inspiración de Wagner han elevado a la altura de las grandes leyendas de la antigüedad». Por eso no resiste la tentación de narrársela a sus lectores, poniendo buen cuidado en preservar su sencillez primitiva, ajustándose en lo posible al recitado del cantar.

Y si incluso ante la imponente presencia del Kilimanjaro un viajero, Javier Reverte, se siente tan turbado por su majestad física y real como por su leyenda –«El poder soberbio del mito me estremecía desde aquella sombra pálida que se escondía ante las brumas»–, ¿cómo sorprendernos de la obsesión que en ellos despiertan enigmas mucho más lejanos y brumosos, pero tan fascinantes como los que pueden encerrarse tras las puertas prohibidas del desierto sahariano, en las aldeas beréberes de los nómadas *ifriqiyamos* que tanto tientan a Caballero Bonald? En «El rastro perdido de Tartessos» (1996), al remontar el río homónimo –el Betis de los romanos y el Gualdalquivir de los árabes–, el poeta tiene la incorregible sensación libresca de estar «hollando un país venerable y majestuoso, como protegido por las ejecutorias de lo sagrado, cuya virginidad enlaza con el viejo mito de la *mater terrae*», y en su relato revive la casi visionaria isla de Erythia o Erytheia,

otro de los presuntos emplazamientos de Tartessos, y también el nombre de la hija predilecta del fabuloso Geryon: «Casada con Hermes, dios griego de la fertilidad, vagó sin rumbo fijo por el Mediterráneo y acabó abriendo casa en Tartessos. Gracias a sus poderes dinásticos, trasplantó un día a la isla de su nombre, convenientemente fecundada por el esposo, los más bellos árboles –alcornoques, pinos, cedros, cipreses– que crecían en Sidón y Tiro, así como las más finas arenas oriundas de las playas de Creta. Al parecer, eso se nota todavía. Ponerlo en duda también sería excesivo», concluye Caballero Bonald.

Uno de esos lejanos enigmas, *los Trazos de la Canción*, llevó a Bruce Chatwin hasta las Antípodas para explorar el «laberinto de senderos invisibles que discurren por toda Australia», también llamado «Huellas de Ensueño» por los europeos y «Pisadas de los Antepasados» o «Camino de la Ley» por los aborígenes, cuyos mitos de la Creación hablan de los seres totémicos legendarios que deambularon por el continente cantando el nombre de todo lo que se les cruzaba por delante –pájaros, animales, plantas, rocas, charcas– y dando vida al mundo con su canción, trazando así una especie de mapa de los lugares sagrados. «Tal vez se podría representar visualmente los Trazos de la Canción como unos *spaghetti* de *Ilíadas* y *Odiseas* que se enroscaban en todas direcciones y en los cuales cada «episodio» se podía leer en términos geológicos», explica Chatwin, que al final de su viaje aventura como hipótesis «que toda la mitología clásica representaba los vestigios de un gigantesco «mapa de canciones»: que todas las idas y venidas de los dioses y las diosas, las cuevas y los manantiales sagrados, las esfinges y las quimeras, y todos los hombres y mujeres que se transformaron en ruiseñores o cuervos, en ecos o narcisos, en piedras o estrellas... todos ellos se podrían interpretar en términos de un geografía totémica».

Lugares sagrados o geografías totémicas, los espacios son otro poderoso imán que atrae los pasos de los escritores viajeros, sea al oír el mágico sonido de un nombre, o sea a partir de una imagen, real o imaginada, porque la memoria no se despoja de sus imágenes tan fácilmente. Pero hablar de esos espacios es ya otra parte de esta historia.

OBRAS CITADAS:

AIRA, C., «El viaje y su relato», *El País. Babelia* (21–VII–2001).

ARGULLOL, R., *Territorio del nómada*, México-Madrid-buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

BRODSKY, J., *Marca de agua* [1992]. Traducción de Menchu Gutiérrez. Madrid, Siruela, 2005.

BURGOS, C. de, *Mis viajes por Europa (Suiza, Dinamarca, Suecia y Noruega)*, Murcia, Nausícaä, 2004.

CABALLERO BONALD, J.M., «Lugares», en *Copias del natural*. Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 15-159.

CHIRBES, R., *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 1997.

—, *El viajero sedentario*, Barcelona, Anagrama, 2004.

CUNQUEIRO, A., *El pasajero en Galicia*. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona, Tusquets («Fábula, 196»), 2002.

GARCÍA LORCA, F., *Impresiones y paisajes* [1918]. Edición de Rafael Lozano Miralles. Madrid, Cátedra (LH,379), 1994.

GOETHE, W., *Viajes italianos (1816-1817)*, en *O.C. III*. Traducción de Rafael Cansinos Asséns. Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1031-1410.

HEINE, H., *Cuadros de viaje* [1826-1831]. Introducción, traducción y notas de Isabel García Adánez. Madrid, Gredos, 2003.

LOPE, M. de, *Jardines de África*. Madrid, Alfaguara, 1987.

—, *Iberia I. La puerta iluminada*. Madrid, Debate, 2003.

—, *Iberia II. La imagen múltiple*. Madrid, Debate, 2005.

LLAMAZARES, J., *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

MARTÍN GAITE, C., *El cuento de nunca acabar*. Barcelona, Destino (dl, 239), 1985.

MOLINA, C.A., *Viaje a la Costa da Morte*. Madrid, Huerga y Fierro («La Rama Dorada, 27»), 2003.

NERUDA, P., *Por las costas del mundo*. Prólogo, selección y referencias cronológicas de Jaime Quezada. Barcelona, Ed. Andrés Bello Española, 1999.

NOOTEBOOM, C., *El desvío a Santiago* [1979-1992]. Traducción de Julio Grande. Madrid, Siruela, 1993.

PIGLIA, R., *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.

REVERTE, J., *El sueño de África* [1992], Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
STEVENSON, R.L., *De praderas y bosques (En busca de América)* [1892]. Traducción de José Torroba. Barcelona, Península-Altaïr Viajes, 2002.
UNAMUNO, M. de, *Paisajes* [1902], en *Obras Completas I*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, pp. 45-84.
– *De mi país* [1903], en *O.C. I*, ed. cit. pp. 85-231.
– *Por tierras de Portugal y de España* [1911], Madrid, Espasa-Calpe («Austral, 221»), 1969 (11ª ed.).
– *Andanzas y visiones españolas* [1922], en *O.C. I*, pp. 599-847.
– *Paisajes del alma* [1892-1936], en *O.C. I*, pp. 849-1128.
– *Sensaciones de Bilbao* [1922], en *Autobiografía y recuerdos personales*, *Obras Completas X*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1961, pp. 581-1073.
– *En el destierro* [1924-1929], en *Autobiografía y recuerdos personales*, ed. cit., pp. 641-824.


Mesa
revuelta



Furor poético

Con Juan Ramón de fondo

Francisco Brines
Carlos Marzal

CON LA EVOCACIÓN E INVOCACIÓN DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ DIALOGAN DOS POETAS DE DISTINTAS GENERACIONES QUE HAN LEIDO A SU MODO AL GRAN POETA ESPAÑOL.

Carlos Marzal: Ahora que estamos en Huelva y que hemos hecho peregrinación juanramoniana a Moguer, me gustaría que hablásemos de su obra, de su influencia en ti, de la compañía que sé que te ha hecho a lo largo de tu vida de lector y poeta. Tú conoces también mi devoción por Juan Ramón. Creo que es el poeta español del siglo XX cuyo ejemplo está más vivo, por caminos distintos, en la mayor parte de las generaciones en activo. ¿Cuándo y cómo empezaste a leerlo?

Francisco Brines: Juan Ramón ha sido una de mis fidelidades a lo largo de los años. Lo descubrí en la adolescencia, con la *Segunda Antolojía Poética*, y puedo decir que ese libro se convirtió en mi Biblia literaria. Educó mi sensibilidad, la conformó, en un momento fundamental para la persona y para el artista. Me recuerdo perfectamente leyéndolo en los veranos de Elca, la casa de mi familia, a la sombra de los pinos, o en la Brigada del colegio, en los Jesuitas, cuando durante el estudio me parapetaba tras un muro hecho con los libros escolares y a escondidas leía la *Segunda Antolojía.* A esa lectura iniciática le debo la prolongación de mi adolescencia. Porque el primer Juan Ramón consigue algo que es realmente difícil, casi único en la literatura universal, que es hacer gran poesía

adolescente, con los sentimientos y sensaciones de la adolescencia. Ha habido espléndidos poetas adolescentes, de obras primerizas deslumbrantes, como Rimbaud o Claudio Rodríguez, pero no han hecho poesía de la adolescencia. La hace, además, en un momento en que él ya había dejado de ser, por edad, adolescente. Y eso es lo que consigue Juan Ramón. Así que le debo, repito, la prolongación de la adolescencia al menos en dos años.

C.M.: ¿Es esa primera edición que tienes entre las manos de la *Segunda Antolojía* el ejemplar que leíste entonces? Vas a tener que llevarlo a reencuadernar, porque el pobre está en las últimas.

F. B.: No sabes la de veces que lo he reencuadernado... Pero no es este el ejemplar que yo leí entonces. Esta es otra primera edición que compré más tarde. Mi ejemplar se lo regalé a Vicente Puchol, el novelista, a quien luego se lo robaron. Quien cometió el robo no lo llevó a cabo por razones *estéticas* –el ejemplar estaba hecho unos zorros–. Quién sabe, tal vez se convirtió a la religión juanramoniana por intrincados caminos...

C.M.: Tratándose de un robo juanramoniano es un pecado menor. Seguro que al ladrón, por su buen gusto, no se le imputará el delito en el Día del Juicio. En *Las brasas*, Paco, tu primer libro, hay un sentimiento de la naturaleza que proviene directamente de aquella lectura juvenil de Juan Ramón, ¿no crees?

F. B.: Sí, pero eso es algo que no supo ver la crítica en aquel momento. En las primeras reseñas que me dedicaron, se señalaba la influencia de Azorín, que era cierta, y que constituye otra de mis grandes fidelidades. (Azorín, por cierto, aunque no haya escrito ni un solo verso en su vida, es fundamentalmente un poeta, uno de los más grandes del siglo XX.) Sin embargo, nadie señaló la influencia de Juan Ramón, y aquello me decepcionaba. Me hubiese gustado que se hubiese reconocido aquella huella de familia.

C.M.: Azorín y Juan Ramón, dos impresionistas en el origen de tu gusto lector y de tu obra.

F. B.: Sí. Juan ramón es el gran impresionista de la poesía en español. El más acertado impresionista del siglo. Por otro lado, la pasión descriptiva por la naturaleza es una constante en su obra, una de sus claves. Está en todas las épocas, no le abandona nunca.

C.M.: ¿Qué Juan Ramón prefieres de entre sus infinitos?

F. B.: Juan Ramón es uno y trino. Distinto siempre y siempre él mismo. Creo que en mi generación ha influido más el llamado segundo Juan Ramón. No así en la vuestra. Entre los más jóvenes es el Juan Ramón final el que más os ha alimentado, el de *Espacio* y *Animal de fondo*. Vosotros habéis tenido una forma distinta de leerlo. Teníais, como quien dice, una variedad de autores entre los que escoger, pero nosotros no. Nosotros sólo teníamos a Juan Ramón para leer. Además, hay que recordar que sus libros del exilio no llegaban a España. No supimos del último Juan Ramón hasta bastante después, y con dificultades. Los *Romances de Coral Gables* y *Animal de fondo* llegaban con cuentagotas a sus lectores. En cierta medida, su propio proyecto de obra en constante revisión y crecimiento conspiró contra él mismo.

C.M.: Con un buen maestro basta, ¿verdad? Además, en él está toda la tradición. Él mismo se convierte en toda la tradición con su ejemplo.

F. B.: Juan Ramón anuncia en sí mismo toda la poesía que vendrá después. Se adelanta a todo y a todos y muestra el camino. Sin él no se entiende la poesía neopopular del 27, la de Lorca y Alberti. Pero tampoco la amorosa de Salinas. Ni tampoco se entiende a Cernuda. José Hierro era un convencido juanramoniano (yo le oí decir muchas veces que el poema más grande del siglo XX, en español, era *Espacio*), aunque en su obra esa influencia de Juan Ramón no aparece hasta mucho más tarde, porque los vientos de la Historia literaria soplaban por otro lado. El Valente final también tiene su parte de influencia juanramoniana. Y hoy en día es evidente su permanencia entre los más jóvenes.

C.M.: Dimos el otro día un recital en Valencia de homenaje a Juan Ramón, junto con Vicente Gallego. Sé que has releído la *Segunda Antolojía* para escoger los poemas que querías leer, a pesar de saberte el libro de memoria. Como sé lo puntilloso que eres en tu entrega a la lectura, no me hubiese extrañado que para elegir cuatro poemas te hubieras leído todo Juan Ramón. Háblanos de la experiencia y de tu pequeña selección para este acto en concreto.

F. B.: Ya no sé el número de veces que he leído este libro, pero hacía bastante tiempo que no había vuelto a él. Su lectura ha sido, de nuevo, una experiencia maravillosa. La alegría es, en las grandes ocasiones, el sentimiento que experimentamos durante la lectura de la gran poesía. Me sigue asombrando la naturalidad de la lengua en Juan Ramón, su claridad siempre elegante, su fluidez. Su hacer lo que quiere con el idioma sin estridencia ninguna. Para nuestro recital de homenaje en el *Palau* de la Música de Valencia he escogido dos de los grandes poemas clásicos de Juan Ramón, *El viaje definitivo* y *Primavera amarilla*, y...

C.M.: Disculpa que te interrumpa. Ayer estuvimos, Paco, en las casas de Juan Ramón, la casa natal, y *la casa grande*, la de la calle Nueva, y pudimos ver el pozo blanco del que parece hablar el poema. ¿Conocías la casa? La verdad es que me resultó emocionante la visita. Yo siento el fetichismo de estos viajes, ejerzo la mitomanía hacia ciertas sombras tutelares.

F.B.: Había estado una vez en Moguer, hacía muchos años, pero no en la casa de la calle Nueva, que ahora han restaurado por completo. Es una casa magnífica. Yo también siento la emoción de visitar los lugares en donde estuvieron los autores que más amo. Ver los cristales de colores de las puertas de la casa, los que teñían los claveles de azul, ha sido emocionante. Como me ha gustado también el paseo que hemos dado hasta Fuentepiña. Uno puede hacerse una idea perfecta del paisaje que vería Juan Ramón, con Moguer al fondo, en las temporadas que pasaba aquí. No parece haber cambiado apenas.

C.M.: Hablábamos de los poemas que has escogido para leer en el homenaje.

F.B.: Además de esos dos tan justamente conocidos, he seleccionado *El tren arranca lentamente*, que es una estampa que podría ser azoriniana en casi su totalidad, hasta que llegamos al final y da un giro maestro al desenlace del poema, y *Clavel*. Este verano he de participar en un curso sobre Juan Ramón en El escorial, y me he propuesto regalarme la lectura completa de su obra con este motivo. Creo que tengo tiempo, y va a ser una experiencia magnífica.

C.M.: No me extrañaría que quisieras leer también toda la prosa y toda la bibliografía existente sobre Juan Ramón. Paco, tu

escrupulosidad lectora para cualquier encargo literario tiene cierta estirpe juanramoniana, ¿no crees?

F.B.: (Risas) Juan Ramón fue en cierta forma el peor enemigo de sí mismo. Su naturaleza, aquello que lo llevó a ser el genio que fue, ha hecho que no podamos tener nunca un Juan Ramón completo, una edición definitiva de su legado, todo serán proyectos en marcha de su obra en marcha. La prosa no me dará tiempo a leerla, seguro, pero es la más variada del siglo. No siempre resulta de fácil lectura. Su obra en prosa también transita múltiples caminos. Él solo se muestra más variado que la suma de casi todos los restantes prosistas.

C.M.: Para terminar esta pequeña orgía juanramoniana, quiero que me satisfagas una curiosidad de ciencia ficción. ¿Te habría gustado enviar tus libros a Juan Ramón?

F.B.: Mira: una de las satisfacciones más grandes de mi vida me la dio Octavio Paz, cuando lo conocí, porque me dijo que la primera vez en que él oyó hablar de mí en México fue por boca de Luis Cernuda. Cernuda es el poeta del 27 que prefiero y su obra ha sido fundamental en mi experiencia de lector y escritor. Aquella noticia me dio mucha alegría. Era como el cumplimiento de un destino. Una manera de cerrar –digamos– un círculo vital. De haber podido, habría mandado mis libros a Juan Ramón, seguro. Me habría encantado. No obstante, he podido dedicar mi libro más querido, *El otoño de las rosas*, a esos dos maestros y cumplir un sueño de siempre. Además, el hecho de que ya hubiesen muerto los dos hacía que no pudiese disgustarles el hecho de volver a verse juntos después de las diferencias surgidas entre ellos. (Si bien es cierto que Cernuda, al conocer la noticia de la muerte de Juan Ramón, confesó que el protagonista de su maravilloso poema «El poeta», su destinatario último, era el propio Juan Ramón.)

C.M.: Lo bueno de la ciencia ficción es que podemos manejarla a nuestro gusto. En el más allá podremos enviar nuestros libros a Juan Ramón. Has pedido que en tus disposiciones testamentarias se incluya una cláusula en la que se diga que quieres ser enterrado con mi novela, *Los reinos de la casualidad*, para tener la eternidad por delante y poder leerla. Desde ahora te libero de esa obligación. Mandaremos nuestros libros a Juan Ramón y tendre-

mos toda la eternidad para comentar lo que nos dijo de ellos y para comentar cuánto nos gusta su obra.

F.B.: No me parece mala idea. Pasaremos la eternidad disfrutando de sus mejores poemas, porque a cualquier autor hay que juzgarlo por sus aciertos, por sus cumbres, y Juan ramón tiene tantos aciertos y tantas cumbres que será una buena materia de ultratumba.

C.M.: Que así sea ©

José María Arguedas, entre dos mundos

Norma Sturniolo

COMO JUAN RULFO, ARGUEDAS TUVO DOS MUNDOS: LA LITERATURA Y LA ANTROPOLOGÍA, DOS CARAS DE UNA MISMA PASIÓN IMAGINATIVA.

El escritor peruano José María Arguedas (Andahuaylas 1911-Lima 1969), además de ser uno de los grandes narradores hispanoamericanos que enriqueció la corriente indigenista y un excelente poeta, también se distinguió por su labor de antropólogo. Creador de ficciones y científico, su obra refleja un mundo en el que siempre están presentes las dualidades, como estuvieron presentes en su propia vida. Arguedas vivió y fue puente entre dos culturas: la del hombre blanco y la del indígena. Hablante del quechua y del español, fue un habitante de dos mundos, el propio de la familia de hacendados de rasgos blancos de la que descendía, de la burguesía mestiza y el de los indígenas de los que recibió cariño y refugio. No es extraño que su parte de científico se dedicara a la antropología, una ciencia que estudia al hombre en relación a su génesis, a su desarrollo somático, a su difusión sobre la tierra mediante procesos de adaptación al ambiente y a su subdivisión en distintas razas. Importante es su labor de antropólogo como divulgador riguroso de la vida y costumbres propias del mundo indígena y su literatura que supera los límites de la novela indigenista.

José Miguel Oviedo recuerda que apenas Arguedas se suicidó empezó a convertirse –dentro y fuera de su país– en un poderoso símbolo cultural, en el emblema de las causas políticas asociadas con la cultura y el hombre andinos. Y advierte que no está sugi-

riendo que fuese hasta ese momento, una figura desconocida ni mucho menos: su puesto en la literatura indigenista estaba bien establecido, precisamente en la última década de su vida. Pero su trágico fin y las complejas circunstancias en que se debatía el Perú al momento de su muerte se entrecruzaron e hicieron aparecer su muerte como el sacrificio de un artista firmemente comprometido con el mundo andino, como un luchador social que había usado la literatura sobre todo como un instrumento de signo político[1]. Sin embargo el mismo Oviedo advierte que esa interpretación tiene que ver más con los intereses ideológicos de sus presuntos herederos intelectuales que con la verdad.

Las heridas de la infancia

Arguedas tuvo una infancia dura, difícil y ello dejó dolorosas huellas en su ánimo que lo llevó a más de un intento de suicidio y que provocó que estuviera en pugna consigo mismo. Siempre escindido entre el amor y el dolor. El hombre que intentaba crecer libraba una difícil batalla con el niño interno que quedó fuertemente marcado por la orfandad. Roland Forgues señala al respecto que la muerte de la madre y el alejamiento del padre –hacia el cual había vuelto una parte de su amor a la madre– que vendrá luego, dejarían al niño huérfano, «sin padre ni madre», como el escritor repetirá varias veces posteriormente, en una comunidad indígena en donde acabará trasponiendo allí su amor frustrado. Esta situación le impedirá superar normalmente su complejo de Edipo. Desde este punto de vista, José María Arguedas seguirá siendo hasta su muerte un eterno adolescente, como parece indicar su neurosis[2].

La madre del escritor murió cuando él tenía tres años. A esta herida se suma un hecho que añadió sufrimiento al dolor por la pérdida de la madre. Su padre vuelve a casarse cuando su hijo

---

[1] Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. IV. *De Borges al presente*, Alianza editorial, Madrid 2005, pp. 76-77.
[2] Citado por Ricardo González Vigil en su introducción a la edición de *Los ríos profundos*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 21.

tiene seis años con una viuda, Grimanesa Arangoitia, que maltrató a su hijastro y lo que fue peor aún, el hijo de Grimanesa trató con crueldad morbosa al pequeño José María. El pequeño fue segregado de la vida familiar. Lo obligarán a a dormir en la cocina con la servidumbre.

Yo dormía en la cocina (...). Allí dormía, y le servía al señor que era el hijo mayor de la casa (...). Tenía una situación muy especial porque por mi apellido, por mi situación social, era un señor; pero por mi ocupación, por la clase de gente con la cual vivía, era indio[3].

La realidad externa va imponiendo una fractura en la personalidad. El amor y la protección que siente de parte de los indios no logran crear una armonía interior. El pequeño José María busca apaciguar su sentimiento de orfandad con figuras sustitutivas de la figura materna. Ese desplazamiento del sentimiento filial se dirigirá hacia la dos figuras matemas sustitutivas de la madre verdadera. Una madre indígena, la cocinera indígena, doña Cayetana, a la que describe con mucho cariño y hacia una tía a la que llamaba mamita. Asimismo, podríamos referimos a una tercera imagen materna sustitutiva, muy estudiada en la perspectiva psicoanalítica, que es la que ofrece la naturaleza, la tierra. Arguedas da muestras de un clásico desplazamiento afectivo hacia el lugar en el que conoció a indios muy diferentes de los indios sirvientes que vivían en la hacienda de su madrastra, me estoy refiriendo a la quebrada de Viseca lugar en el que habitaban indios comuneros libres. Sin embargo, aún en medio del bienestar que proporcionan los indios, surge la ruptura, la escisión que impide la armonía:

Pero yo me sentía mal, era una mezcla rara de felicidad, de odio y de sufrimiento. Con el cariño de los indios, me sentía protegido, porque cantaba con ellos y se cantaban cuentos adivinanzas. Ellos eran mi familia. Yo no entendí nunca bien el mundo de mi padre. Era una cosa curiosa. Mi padre sentía simpatía por los indios pero formalmente los trataba mal. Mi padre repetía siem-

---

[3] Christian Chester, *Alrededor de este nudo de la vida. Entrevista con José María Arguedas*, p. 222, citado por Petra Iraides Cruz Leal en: *Dualidad Cultural y Creación Mítica en José María Arguedas*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de la Laguna.

pre el refrán: «Indio, contigo, ni bien ni mal, porque el mal lo castiga Dios y el bien lo castiga el próximo.

Los estudios antropológicos

Cuando tiene veinte años ingresa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En la Universidad no vive el clima desfavorable que vivió en su infancia.

En *Canciones quechuas. Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, José María Arguedas recuerda como es estigmatizado por su origen serrano:

En 1919, la primera vez que vine a Lima, fui perseguido en las calles como un animal raro, por los «palomillas». Nos reconocían a los «serranos» por el modo de andar y hablar. Esa estigmatización de la niñez se borrará con el paso del tiempo y él mismo asegura que cuando entró en la Universidad en San Marcos nunca fue tratado como serrano. Ese cambio de actitud se produce once años después de su primera visita a Lima. Influyeron en esa nueva consideración personajes como Mariátegui y su revista *Amauta* con una importante labor divulgativa. La época universitaria fue un período en que el joven Arguedas estudió y profundizó con rigor en los temas relacionados con la Etnología. Realizó una tesis en la especialidad de Etnología titulada *La evolución de las comunidades indígenas*, con la que obtuvo el Premio Fomento a la Cultura «Javier Prado» y posteriormente se doctoró en 1963 con la tesis *Las comunidades de España y del Perú.*

Su amor por el conocimiento del folklore lo contagió a sus alumnos del Colegio Nacional de Varones Mateo Purnachua y con ellos realiza una importante recopilación folklórica. Además, fue Conservador General de Folklore en el Ministerio de Educación y publicó con Francisco Izquierdo *Mitos, leyendas y cuentos peruanos. Editó la revista Folklore americano y Cultura y pueblo.*

Arguedas fue un investigador infatigable y riguroso. Destacó en su labor como traductor, antólogo y estudioso del cuento, la poesía, el pensamiento mítico y la organización de las comunidades indígenas. Ricardo González Vigil recuerda que la primera de

esas antologías «Canto kechwa» fue precedida de un manifiesto transculturador: *Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo.*

Esa gran capacidad de trabajo y de creación como artista y científico en el que las dos partes se complementan no impidió que el 28 de noviembre de 1969 se disparará un tiro. Varias son las interpretaciones que se dieron al porqué de ese suicidio. El triste final de José María Arguedas nos muestra a un hombre siempre en lucha consigo mismo. Ni el científico ni el artista, a pesar de sus logros, consiguieron llevar la paz a su alma escindida, esa alma que sólo parecía consolarse en contacto con lo que remitía a los orígenes, a un paraíso perdido que le hablaba de la posibilidad de la unidad, del sentido, de la identidad sin fracturas. Pero, aún en los momentos donde parece que es posible recuperar la unidad del paraíso, la mirada atenta descubre la fisura, la acción del hombre que viene de fuera a destruir la armonía. Uno de los ejemplos de esa visión, se encuentra en el fragmento que a continuación transcribimos y que pertenece a la novela *Los ríos profundos.* Están dialogando el niño Ernesto, trasunto del propio Arguedas niño, y su padre cuando realizan una visita a Cuzco:

- *¿Cantan de noche las piedras?*
- *Es posible.*
- *Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con "encanto" y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y ésta con que levantaron la catedral?*
- *Los españoles las cincelaron. Mira el filo de la esquina de la torre.*

Aun en la penumbra se veía el filo; la cal que unía cada piedra labrada lo hacía resaltar.

- *Golpeándolas con cinceles les quitarían el «encanto». Pero las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen hay en la gloria. ¡Mira, papá! Están brillando.*
- *Sí, hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra. (...)*
- *Esta plaza, ¿es española?*

- *No. La plaza no. Los arcos, los templos. La plaza, no. La hizo Pachakutek, el Inca renovador de la tierra. ¿No es distinta de los cientos de plazas que has visto?*
- *Será por eso que guarda el resplandor del cielo. Nos alumbra desde la fachada de las torres, Papá, ¡amanezcamos aquí!*
- *Puede que Dios viva mejor en esta plaza, porque es el centro del mundo elegida por el Inca*[4] ©

[4] Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, pp. 150-151.

Una semana en Cartagena (de Poniente)

Jesús Munárriz

EL POETA Y EDITOR JESÚS MUÑÁRRIZ CALLEJEA POR LA CIUDAD COLOMBIANA DE CARTAGENA Y TRAE A CUENTO A CERVANTES Y AL SONETISTA LOCAL CARLOS LÓPEZ.

Cuando aterrizas en Cartagena de Indias y sales del avión, un bofetón de calor húmedo y pegajoso te sorprende y envuelve. Así es el trópico y hay que acostumbrarse a su inflexible temperatura, que apenas desciende por las noches, idéntica en todas las épocas, ya que lo que allí llaman invierno no es más que la estación de las lluvias: tres meses en los que jarrea a diario varias veces, pero lo que cae es un agua templada que pronto se evapora y hace aún más agobiante el calor.

Aunque lo peor no es el calor, lo insoportable es el frío. Desde que los gringos inventaron el aire acondicionado, en el Caribe se pasa constantemente del fuego al frío y del frío al fuego, en una alternancia fatal para la salud. Taxis como neveras, restaurantes como salas de despiece, hoteles como frigoríficos industriales, todo contribuye a que el viajero, vestido con las prendas más sutiles para salir a la calle, se congele en cuanto pone los pies en un local. Bancos, farmacias, supermercados, todos siguen la norma: para combatir los 40 grados de la calle, aire acondicionado a bajo cero. No sé cómo lo soporta la población autóctona, la verdad. Los irán acostumbrando desde pequeños, supongo, porque entrar a comprar una aspirina con la camisa empapada de

sudor y quedarse congelado en la farmacia como la colada de un esquimal no puede ser bueno para nadie. O a lo mejor sí, y han conseguido eliminar los microbios del catarro con este método de sauna sueca.

Cuando aún no había llegado el progreso, aquí se combatía el calor con métodos más bárbaros: muros gruesos, patios interiores, velas que los sombreaban, corrientes de aire, fuentes, refrescos. Los antiguos conventos convertidos en hoteles aún conservan claustros en los que un frescor agradable y natural alivia los rigores de la calle. Pero, claro, ahora somos modernos y los hoteles se construyen como búnkeres, con ventanas cerradas y selladas, y enormes acondicionadores de aire que consumen megavatios de energía veinticuatro horas al día, expulsan más calor al calor y mantienen los treinta o cuarenta o cincuenta pisos del gigante a la temperatura de una envasadora de congelados, 365 días al año. Alguna mejoría se consigue desenchufando el aire en la habitación, pero como no se puede ventilar, al cabo de un par de horas no hay más remedio que volver a enchufarlo, facilitando a los ácaros y quién sabe si a las bacterias de la legionella la libre circulación por los conductos.

En Maracaibo, que está no lejos de Cartagena, y a la misma latitud, ya me había tocado poner a prueba mis defensas en similares circunstancias hace algunos años, pero allí sólo estuve veinticuatro horas (llovió durante unas cuantas, no muchas, pero con tal entusiasmo que se inundó media ciudad). Es una lástima que no pudiera quedarme aquel fin de semana, porque se anunciaba una corrida en una plaza de toros ¡con techo y con aire acondicionado! Me habría gustado vivirlo para contarlo, pero no fue posible.

Tal vez exagero, lo sé. Es verdad que en ambos casos he sobrevivido a la experiencia del Caribe semipolar, aunque en las dos con los bronquios algo tocados y una persistente ronquera, así que no se lo aconsejo a personas de salud delicada.

El hotel, treinta pisos refrigerados, se alza en el istmo de Bocagrande, que se extiende entre la bahía y el mar abierto, una franja de dunas y arenales en la que fueron instalándose los ricos en la segunda mitad del pasado siglo en estupendo chalets, y donde se abrieron los primeros hoteles (de tres o cuatro plantas y con amplios jardines) de un incipiente turismo que ahora sigue el

modelo de Benidorm: a ver quién construye más alto. La playa que flanquea Bocagrande es de arenas pardas y el mar está permanentemente a la temperatura del sancocho, que es la sopa típica de la zona. Y deben de estar todos tan acostumbrados al calorcillo que la piscina del hotel, en el piso 20, está alimentada de continuo por un chorro de agua caliente, no vaya a ser que se enfríe en contacto con el aire, ya que está situada al aire libre (el aire, que no baja de los 25 grados al amanecer).

Llegamos el sábado por la noche. El domingo, después del almuerzo, me voy paseando a la ciudad antigua.

«Cartagena de Levante, puerto de mar y pirando» era la frase ritual que pronunciaba mi padre al salir de casa cuando emprendíamos un viaje familiar. Frase antigua, sin duda, de la época en que España tenía dos Cartagenas: la de Levante y la de Poniente, más tarde llamada de Indias, y por tanto había que diferenciarlas. Luego, aquella lejana Cartagena de Indias fundada por un madrileño, Pedro de Heredia, fue la primera ciudad colombiana en sublevarse contra la metrópoli, y tras varias rebeliones y reconquistas se independizó para siempre, junto con su país, y allá los cartageneros se fueron medio olvidando de que habían sido españoles, aunque en tantas cosas lo siguieran siendo, y aquí nos olvidamos de que a muchas millas del Mediterráneo había otra Cartagena, que fue nuestra, y que nada tenía que envidiar a nuestras ciudades más hermosas y mejor conservadas.

Aquel domingo por la tarde se esperaba la llegada de los reyes de España, a los que recibiría el presidente colombiano, así que policía local, policía nacional, policía secreta y ejército se encargaron de dejar el casco histórico limpio como una patena: ni un coche, ni una moto, ni una bici, ni un vendedor callejero con su carrito. Sólo perros sin dueño, fuerzas del orden, y algún turista despistado como el que esto escribe deambulábamos por las calles semidesiertas que, con los comercios cerrados, y sin vehículos, habían recuperado buena parte de su encanto dieciochesco.

Porque allí sigue, asomada al Caribe, la vieja ciudad española encerrada entre murallas que la hicieron inconquistable, con sus viejas casonas y conventos, iglesias y palacios que tanto nos recuerdan la arquitectura gaditana y canaria, con sus rejas, balconadas y galerías de madera, sus portadas y escudos de piedra vol-

cánica, sus frescos patios y sus tejas moras. Pasear por sus calles solitarias e ir descubriendo sus nombres: Tumbamuertos, Camposanto, del Estanco del Tabaco, de la Inquisición, de las Damas, del Estanco del Aguardiente, del Curato, de los Santos de Piedra... es rememorar siglos de historia, y la imaginación se echa a volar recreando la vida de aquellos trasterrados que en estas lejanías levantaban fuertes, puertos y ciudades de piedra según modelos que se remontaban a los romanos, y que enraizaron su civilización, con sus virtudes y sus defectos, su justicia y sus injusticias, su lengua y su religión, «con todos esos bienes y esos males / que nos legó la hispánica conquista», como lo resumió Luis Carlos López, en esta costa tropical que nada sabía de todo aquello. Algunos viajaban a las Indias, se enriquecían y volvían a su pueblo a presumir de doblones, pero cuántos se quedaban para siempre en el Nuevo Mundo, se unían a las mujeres morenas de la tierra, engendraban hijos americanos y en América dejaban que se pudrieran sus restos.

Rompe el silencio de vez en cuando el vuelo rasante de algún helicóptero militar. Por las puertas abiertas de muchas casas se atisban televisores encendidos rodeados de atentos videntes: juega al fútbol la selección nacional colombiana. Algunos han sacado sillas y mecedoras a las calles, hoy despejadas. Luego verán en los mismos aparatos la cercana llegada de los reyes, que en contra de lo previsto se retiran al hotel y dejan al presidente Uribe la tarea de inaugurar la estatua de Cervantes.

Cervantes, como se sabe, solicitó al rey venir a Cartagena como «contador del almacén de galeras», o contable, que diríamos hoy, pero le denegaron el permiso con aquella tajante respuesta de «busque por aquí en qué se le haga merced» que le hizo quedarse a malvivir en la península. ¿Qué hubiera sido de Cervantes en América? La historia de la literatura sería otra, sin duda, de habérsele autorizado aquel viaje. El caso es que los cartageneros han decidido que, ya que no pudo venir en persona, van a instalar a don Miguel en Cartagena «en efigie», como hacía la Inquisición con los relapsos (aunque a ellos para quemarlos), y han encargado el trabajo a Héctor Lombana, un escultor local del que volveremos a hablar. Lombana ha instalado a Cervantes sobre un pedestal, sentado a la mesa y escribiendo. Su mano buena empu-

ña una gran pluma de ave y otra similar descansa en el tintero. Todo ello, por supuesto, en bronce. Artísticamente, la estatua es algo ratonera, pero cumple su función de instalar cuatro siglos después en este suelo a quien no consiguió, pese a sus deseos, pisarlo en vida. Y puede que sea el único monumento en que Cervantes figura escribiendo; yo, al menos, no recuerdo otro.

De todas formas, en Colombia las cosas no son como en otras partes y esto hasta a las estatuas les afecta. Al día siguiente, el diario *La Verdad* titulaba a toda página: «Un gamín le robó la pluma a Cervantes» (un *gamín* es un niño de la calle, sin familia, también llamado por aquí, de manera terrible, un «desechable»). ¿Qué había ocurrido? Pues que la estatua, «develada» por Uribe, a falta de reyes, la tarde anterior, amaneció sin una de las dos plumas (supongo que precisamente la que don Miguel «estaba utilizando»). La policía municipal se lo hizo saber al alcalde, que a su vez lo comunicó a las autoridades nacionales, que justo aquella mañana tenían que inaugurar el Congreso de la Lengua Española, y se armó tal revuelo que el jefe de la policía fue amenazado con el cese inmediato si la pluma no aparecía antes de la inauguración. Así que movilizó a todos sus hombres, que peinaron la ciudad en busca de la ilustra pluma. Y la pluma acabó apareciendo en un chatarrero, que la había comprado al peso al «gamín» que se la arrancó de la mano diestra al ilustre manco. Avisado el escultor del desaguisado, se devolvió la pluma a su dueño, la fijaron con más eficacia y todo volvió a transcurrir por los cauces previstos.

A estas alturas, supongo que ya debería haber contado qué hacía yo en Cartagena. No iba, como otros, al Congreso de la Lengua, que congregaba a académicos y profesores, ni me habían invitado como poeta a leer mis versos, sino que había sido convocado por la Unión Latina, junto a otros cuatro españoles, para recoger los Premios Panhispánicos de Traducción Especializada que nos habían concedido, a mí en concreto por mi versión de *El* Persiles *descodificado o la «Divina Comedia» de Cervantes* de Michael Nerlich. Para darle al asunto cierto suspense (o «suspensión», que es como Cervantes lo escribía), no sabíamos a quién corresponderían el primero, el segundo y el tercer premio hasta el momento mismo de la entrega. Pero como nos invitaban a pasar una semana en Cartagena y los tres premios estaban bien dotados,

allá nos fuimos los cinco a disfrutar de la oportunidad (los otros dos libros premiados habían sido traducidos a cuatro manos).

La entrega se realizó en el Palacio de la Inquisición, así que tenía cierto morbo añadido. La Santa Inquisición, que se encargó de enderezar a los españoles durante varios siglos con eficaces métodos, no se fiaba un pelo de los que emigraban a América, entre los que se encontraban numerosos conversos, descendientes de judíos y de moriscos, y algún que otro hereje de por libre. Así que plantó sus sedes y ejerció su control en las principales ciudades del Nuevo Mundo y una de ellas fue Cartagena. Allí levantó un palacio en el centro de la ciudad e instaló el Tribunal de Penas del Santo Oficio en 1610. Basta ver el imponente edificio para darse cuenta de que los inquisidores controlaban a fondo la vida de esta ciudad, pero si además comprobamos el tamaño del antiguo convento de los dominicos, que eran quienes la regentaban (hoy Centro cultural español), podemos estar seguros de lo difícil que se lo ponían a los cartageneros. Y que a los piadosos frailes no les gustaba nada renunciar a su poder lo indica el hecho de que, en las luchas por la independencia, tras la primera expulsión de los españoles, entre los que reconquistaron para la metrópoli la ciudad había, precisamente, un grupo de inquisidores.

Su Palacio, al que le han picado la cruz verde que coronaba el escudo de la portada, es hoy museo y archivo histórico, y tiene unas salas en las que han reconstruido un potro, cepos, garfios y otros instrumentos de tortura con que los píos religiosos obtenían las confesiones de los reos. Bien es verdad que han instalado también una horca y una guillotina, refinamientos impropios del Santo Oficio, que prefería entregar los condenados al «brazo secular» para que los chamuscaran vivos, pero también es cierto que unos cartelitos se encargan de explicar que esos eran métodos aplicados por otras «administraciones de justicia» y que nunca los usó la Inquisición.

En tan historiado edificio nos entregaron los premios, y yo aproveché la ocasión para exponer ante los asistentes una de las tesis de Nerlich en el libro que traduje: la dificultad para expresar la verdad en circunstancias históricas como las que le tocó vivir a Cervantes, y su necesidad de encriptar o codificar sus verdaderas ideas para burlar los controles, sobre todo de la Inquisi-

ción, que se instaló en aquellas tierras justamente cuando el alcalaíno estaba escribiendo su *Persiles*. ¿Qué mejor sitio que aquel para contarlo?

Aparte de esta entrega solemne, seguida del correspondiente tentempié, los premiados dilapidamos la semana como auténticos turistas: playas, baños, excursiones, compras, cenas... un inesperado paréntesis en nuestras tareas cotidianas, conseguido precisamente por una de ellas, la traducción. Bien ganado nos lo teníamos.

Pero no pienso aburrir a nadie enumerando nuestras previsibles actividades. Quiero, en cambio, volver a un par de nombres citados: Lombana y López.

Primero Lombana. Es autor este imaginero de uno de los dos monumentos más ilustres de la ciudad: el monumento a los zapatos viejos (el otro es el de la india Catalina, de la que también me gustaría contar algo). Se trata de dos botas bien pateadas y sudadas, reproducidas en bronce a una escala de diez o veinte veces su tamaño real, instaladas en una rotonda en la que todas las «chivas» (autobuses con un costado abierto y bancos corridos, pintados como tiovivos de feria, que pasean a los turistas por la ciudad en «city-tours» diurnos y nocturnos, estos con mucha rumba/juerga, música, alegría y algo que tomar/beber) se detienen para que los visitantes se saquen fotos y los niños se metan dentro de las viejas botas. El realismo del escultor en este caso acierta plenamente, pues el motivo de su escultura es un soneto del mejor poeta local, el ya citado Luis Carlos López, deficientemente reproducido en una placa de mármol junto al monumento, y en el que apenas se fijan los que trastean con las broncíneas botas.

Poco se sabe en España de este poeta, conocido como «el tuerto López» (no porque le faltara un ojo, sino por su bizquera; «tuerto» es un participio diptongado del verbo «torcer»), que se carteó con Unamuno y publicó algún libro en nuestro país a principios del siglo XX. López cantó como nadie a Cartagena, la ciudad de la que apenas salió, y en varias fachadas se encuentra uno con lápidas de cerámica que reproducen sus sonetos, dedicados a su casa natal, o a tal o cual calle, pues López fue poeta urbano y encontró en su ciudad, entonces decadente y abandonada, motivos para su lírica, una lírica escéptica e incisiva, heredera de las

Gotas amargas de José Asunción Silva. Valga como ejemplo este terceto:

«el divino progreso, ese progreso
que le trajo a los indios cimarrones,
con la espada y la cruz, el gonococo.»

Y he aquí el soneto que dio pie al monumento:

Los zapatos viejos

Noble rincón de mis abuelos: nada
como evocar, cruzando callejuelas,
los tiempos de la cruz y de la espada,
del ahumado candil y las pajuelas...

Pues ya pasó, ciudad amurallada,
tu edad de folletín... Las carabelas
se fueron para siempre de tu rada...
¡Ya no viene el aceite en botijuelas!

Fuiste heroica en los tiempos coloniales,
cuando tus hijos, águilas caudales,
no eran una caterva de vencejos.

Mas hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno le tiene a sus zapatos viejos...

Donde el poeta escribe «vencejos» está sugiriendo sin duda que leamos «pendejos». El tuerto López murió en 1950 y se le considera uno de los precursores de la «antipoesía» de Nicanor Parra. Todo cartagenero que se precie se sabe de memoria versos suyos y puede que el monumento a los zapatos viejos, que el escultor ha convertido en botas, sea único en el mundo, ya que no ha sido erigido a un poeta, como hay tantos, sino al tema de un soneto de un poeta, lo que no deja de tener su aquél.

En cuanto a la india Catalina, una hermosa indígena con los brazos alzados como una saltadora tomando impulso en el tram-

polín y los pechos al aire, es el otro símbolo de la ciudad y en su origen es también obra de Lambana, que parece tener la exclusiva de los monumentos cartageneros. Él la esculpió en pequeño tamaño para entregarla a los ganadores del Festival de Cine de la ciudad, pero su éxito como representante de las razas nativas les llevó a fundirla en gran tamaño y a instalarla en una céntrica intersección de calles. Posó para el escultor una joven de 15 años.

14 tenía la india Catalina de verdad, la hija preferida de un cacique, cuando fue raptada por los españoles y educada en Santo Domingo en el catolicismo y en castellano para utilizarla como «lengua», es decir como intérprete. Vuelta a su tierra de origen, trabajó como tal para el conquistador Pedro de Heredia y se acabó casando con un sobrino suyo, que volvió con ella a Sevilla, donde se le pierde la pista. Se la ha querido hacer pasar por «pacificadora», pero lo cierto es que los indios calamari, los primitivos habitantes de la zona, fueron exterminados en aquella época hasta su total desaparición.

Una vez aniquilados los nativos, al igual que en Cuba, nuestros antecesores los sustituyeron por esclavos africanos, de los que Cartagena era una de las principales plazas de ventas y subastas. Allí desembarcaban los barcos negreros y por aquella costa quedaban trabajando buena parte de ellos, en las haciendas de los españoles. De hecho, la población costeña es mayoritariamente de raza negra y orígenes africanos, muy al contrario de la que puebla el interior del país y sus principales ciudades.

Pese al férreo control de sus amos, los esclavos a veces conseguían escapar; eran los llamados negros «cimarrones» que huían a la selva o a las sierras para intentar vivir en libertad. Cerca de Cartagena está la población de Palenque de San Basilio, construida y habitada justamente por los negros huidos de los palenques de la Colonia desde el siglo XV hasta el XIX, que llegaron a crear un sistema de comunicación propio, la lengua palenquera, una reliquia aún viva que es la única lengua criolla formada sobre la base léxica del español. Hay quienes denominan a Palenque de San Basilio «el primer pueblo libre de América», y no sólo lo fue, sino que ha sabido conservar sus costumbres, su folklore y su idioma hasta nuestros días. En las playas de Cartagena, muchas de las negras que ofrecen frutas, mariscos, bebidas o masajes a los turis-

tas, dicen ser de Palenque. Y como se te ocurra darles tu nombre el primer día, te llamarán a gritos en los sucesivos cada vez que pises la arena para ofrecerte sus servicios (estrictamente comerciales, que nadie piense mal).

Terminaré hablando de un pájaro, un pájaro abundante en la ciudad, al que se le ve picoteando entre la hierba de los jardines, bebiendo en las fuentes o posándose en fachadas y muros, un pájaro a veces gris, a veces negro, de un tamaño algo mayor que los mirlos, que no escapa de los humanos y convive con los costeños colombianos con familiaridad, sin asustarse fácilmente. Se llama María Mulata y también a él se le ha levantado un monumento en la ciudad, un gran pájaro de hierro en el arranque del istmo de Bocagrande, frente a la base naval, con una inscripción que dice «María Mulata Cartagenera». y el nombre del escultor (esta vez es otro: Enrique Grau). Un pájaro de dos o tres metros de alto no está mal para un monumento. Siempre será menos peligroso que un general a caballo.

Podría seguir hablando de Cartagena, pero aquí lo voy a dejar. Quienes quieran saber algo más de la vieja ciudad colombiana, Patrimonio de la Humanidad, van a tener que tomar un avión y dedicarle una semana. Siete días son suficientes. Y no se van a arrepentir. No lo hicimos los premiados: Concha y Camilo, traductores del *Tratado de medicina* de Averroes, o Esperanza y Carlos, los del *Código penal francés*, ni el que esto escribe.

Cuando nos fuimos, en las librerías de Cartagena quedaban buena parte de los depósitos de libros realizados por tres o cuatro editores españoles aprovechando las celebraciones lingüístico-literarias, y pocos, muy pocos ejemplares de la edición definitiva de *Cien años de soledad* lanzada coincidiendo con el 80 cumpleaños de su autor, festejado a ritmo de vallenato por sus compatriotas.

Seguro que a estas alturas ya no queda ninguno. Que los disfruten sus lectores ©

Las pasiones de Santiago Ontañón, de Esther López Sobrado

Eduardo Munguía García

Es una buena idea escribir sobre la causa o causas que llevan a un editor a publicar una determinada obra. Con todo lo que debo animar la imaginación para encontrar algún filón que enriquezca el mundo editorial, mira por donde me propone Benjamín Prado algo original. ¿Por qué me lanzo a editar este libro titulado *Las pasiones de Santiago Ontañón*, escrito por Esther López Sobrado?

Supe de la existencia de este manuscrito la en primavera de 2004. La autora, Esther López Sobrado, se había presentado al II Premio Gran Vía de Ensayo. Y ese fue el motivo de habernos conocido. Antes de entregar los originales a los miembros del jurado lo leí y me pareció que el premio iba a tener un digno ganador.

La reunión del jurado tuvo lugar en Valladolid por razones de agenda. Y cuál fue mi sorpresa cuando supe que *Las pasiones de Santiago Ontañón* quedó finalista, eso sí, con una mención especial por parte del jurado, que instaba al editor a considerar su publicación dentro de la colección de ensayo.

Unos años después el libro ve la luz. Por una parte siento que su autora no recibiese el premio que con carácter anual convoca la Editorial Gran Vía. Y lo que ello supone: la alegría de sentirse reconocida por un jurado, una propina en metálico, la publicación de la obra de forma inminente, y la publicidad que va añadida a un premio literario.

Pero por otra parte, pasado un tiempo, lejos de los fastos y la rapidez del momento, la obra ha salido publicada al gusto de la autora, con el texto reposado, una amplitud de fotografías según el deseo de ella misma, y en un diseño sin las rigideces de una colección determinada. Es por todo ello por lo que Esther comentó que bien mirado ahora no lamentaba el haber tardado unos años en ver publicado el libro.

Dicho lo anterior voy a exponer brevemente el motivo por el que he tenido a bien publicar un texto que, es cierto, no está destinado a un gran público ni aspira a ser éxito de ventas. De manera que algo tendrá para que el editor admita de antemano que su objetivo no es el beneficio rápido y seguro.

Efectivamente, la apuesta es más personal, cultural, de gusto estético que comercial. El interés del libro deriva del personaje central de la obra: Santiago Ontañón (Santander 1903-Madrid 1989). Siempre he creído que para que existan artistas de primera fila deben existir muchos de segunda y tercera línea. Y en este sentido, cabe afirmar que el conocimiento de aquellos que contribuyeron a crear el ambiente de la Generación del 27 es necesario para comprender mejor las aportaciones de los grandes artistas. Santiago Ontañón fue escenógrafo de las obras de teatro de Federico García Lorca, participó del ambiente literario y cultural de la Residencia de Estudiantes, ilustró la revista *Luna*, creada en la embajada de Chile en Madrid durante la guerra del 36. Trató y fue amigo de Rafael Alberti y María Teresa León. Frecuentó el ambiente literario y artístico del Madrid republicano. De vuelta del exilio vivió en Madrid y participó del ambiente cultural que quedó como un rescoldo de la memoria de la II República. En la presentación del libro que tuvo lugar en Burgos, la actriz Esperanza Roy y el director de cine Javier Aguirre evocaron los años en que le conocieron.

Santiago Ontañón es, evidentemente, un motivo de suficiente interés para justificar la publicación del libro. Pero no es menos cierto que el tratamiento del tema es también meritorio. Por mi formación académica y trayectoria personal simpatizo y me identifico con los profesores que muestran un rigor histórico, una investigación concienzuda en la preparación de los temas, la ilusión por crear algo nuevo desde la información que yace en docu-

mentos olvidados. Y esto me lleva a empatizar con el trabajo o, para ser más exacto, los trabajos de Esther López Sobrado. Siento una especial debilidad por los trabajos de investigación, divulgativos, que arrojan luz sobre algún tema, aspecto, época, etcétera, de la historia literaria y cultural.

Además, participo del interés que la autora muestra con la época cultural de la II República española. En anteriores trabajos suyos, Esther ha dado a conocer una figura interesantísima de la pintura española, del exilio artístico español, incluso de la política. Me refiero a Luis Quintanilla, cuyos frescos conservados en un cine porno neoyorkino han regresado a Santander, gracias a la tenacidad de Esther. Curiosamente, fue ella quien animó al sobrino de Luis Quintanilla a presentar un libro de conversaciones al III Premio Gran Vía de Ensayo. Y paradojas del destino, Joaquín F. Quintanilla se llevó el galardón que un año antes no pudo conseguir su valedora. Esto también da idea de la imparcialidad de algunos premios literarios, el agradecimiento que tengo por quien ha mantenido la amistad a pesar de los pesares, y el entusiasmo con que acoge cualquier reto intelectual la autora del libro.

Para un editor es importante comprobar que el mundo alrededor vibra con proyectos realizados y por realizar. Siente que algunas personas tienen ideas y sentimientos en suspensión, a la espera de que un leve movimiento las haga vibrar y poner en movimiento. Por eso agradece que haya escritores, artistas dispuestos a poner sus buenos proyectos en marcha, a dejarse llevar por la imaginación y el deseo de llevar a cabo un trabajo bien hecho con la esperanza de encontrar un aplauso al final del recorrido. Esther dirige una compañía de teatro, el Carro de Thespis, y sabe lo que es merecer el aplauso del público después de haberle hecho pasar un buen rato dejando volar su imaginación.

Y también tengo que decir que me ha llevado a publicar este libro el apostar por artistas de una ideología libre, abierta, plural, que quisieron contribuir con la modernidad de España, alejándose de lo tradicional, atávico, y constreñidor.

Los lectores dirán si el empeño ha merecido la pena ©



Retórica

Resurrección de Watanabe

Javier Lorenzo Candel

EL POETA JOSÉ WATANABE (1946-2007) HA SIDO UNO DE LOS MAYORES POETAS PERUANOS, DE LA SEGUNDA MITAD DE SIGLO. JAVIER LORENZO PONE EN PIE AL POETA RECIÉN FALLECIDO DESDE LA VIVACIDAD DE SU OBRA.

Tras la edición en España del libro de poemas «Elogio del refrenamiento», que contenía la obra de José Watanabe desde su primer libro «Álbum de Familia» (1971) hasta «Habitó entre nosotros» (2002), la poesía del peruano descargó sus bondades sobre la lectura de los que, de una manera casi entomológica, vamos buscando el camino de los poetas hispanoamericanos como una señal de vida en el desarrollo de la literatura mundial. Y es que los versos iniciales de Watanabe, aquellos nacidos de una historia personal contenida en su voz mestiza, iban ampliando la visión de un hombre capaz de desarrollar una poética que tocaba, por una parte, la firmeza de la filosofía japonesa, la concisión del verso oriental, y por otra, la amplia voz descargada por los tonos vitales de un peruano del norte. La historia de una familia, los contenidos de la edad, la naturaleza, las cosas que saltan a la escritura en su sentido más visual para convertirse en material de emociones, todo el mundo de Watanabe al servicio de un verso tan particular como despojado de la orfebrería que viene controlada por su manera de entender el mundo.

Y entre la filosofía que sustenta el espacio y el tiempo en el poeta peruano, entre las marcas que la edad va dejando en su escritura, asistimos a la aparición de «La piedra alada» (2005) como una nueva entrega magnífica, mucho más dominada por la madurez poética de Watanabe, más desposeída de juventud, que nos ponía en la lectura de cada poema esa Naturaleza que, arma-

da por una voz inteligente, había hablado al poeta de las cosas que, ahora sí, empezaban a dar razones poderosas de su presencia en el mundo. Hablo de «La piedra alada» y hablo de poemas tales como «El árbol», donde la ontología de los seres naturales empieza a ser camino limpio para recorrer, o del mismo «La piedra alada» o «Free run» como hitos que hablan por si solos del desprendimiento, de la desaparición, quizá de un camino de vuelta hacia la vida cuando la vida ha llegado al final del camino.

La piedra no como una estructura sólida que ocupa un espacio en el mundo, sino como el contenido mágico de un material capaz de hacerse polvo o agua y río, capaz de hacerse ave.

Sobre esta intención poética descubrí yo al Watanabe que más me interesaba, a un, permítaseme el término, *alargador* del verso japonés, del haiku o el tanka, para dar más intensidad literaria al mismo sentimiento que ya había nacido en Basho o en Buson, y que había abierto, ya en nuestros días, el debate sobre la limpieza del mensaje en el haiku o la incursión en la metafísica de algunos de los mejores escritores del género. En Watanabe el debate quedaría huero, alojado en la estupidez de los puristas, para pasar a ocupar el momento de la trascendencia, su significación, y ofrecernos toda la fuerza del Zen en la sencillez del hombre que observa y, por supuesto, en la belleza de lo observado.

Este mundo tan particular, y su magnífica expresión a cargo del poeta peruano, han arrastrado a mi generación hacia su manera de entender el género, nos ha puesto sobre la pista de una literatura mestiza, como dije al principio, donde los dos espacios ocupados son extremadamente sensibles al análisis. Porque en Watanabe se habla de ontología, pero también se atiende a las sensaciones de lo cotidiano con las herramientas de una poesía de línea clara, desprovista de artificios, donde un lenguaje común sirve de armazón a una teoría, a una manera de entenderse, a un descubrimiento. A este respecto, me quedo con las palabras de Eduardo Chirinos que, en relación con el lenguaje de Watanabe, afirma: «(nos invita) a ver en sus palabras el contorno de las imágenes y su contenida y pudorosa expresión de significados». La totalidad del mundo, el macrocosmos del poeta en el microcosmos de la palabra escrita. Esta podría ser una de las conclusiones ante la lectura de los versos del poeta peruano.

Con «Banderas detrás de la niebla» (2006) se cierra el círculo de mis lecturas, y con él, la confirmación de un nuevo modo de entender el poema, porque parece como si con el pasar de las páginas del libro hubiéramos asistido al afianzamiento de un excelente poeta en la tierra de sus lectores. Con poemas como «La serpiente» o el tan citado «Orgasmo» donde se da, en tan solo los tres versos de un reflexión cercana al haiku, toda la poética de Watanabe, todo su compromiso con la literatura: «¿Me dejará la muerte/ gritar/ como ahora?». Un tiempo para consolidad pero también para afirmarse dentro de los poetas de su generación, un tiempo para sufrir ante la evolución de su enfermedad, pero también para destilar humor y refinamiento en cada poema. Me van a permitir que, en este sentido, me quede con un «El camisón.(Magritte)» como el poema total en esta disposición de teoría y práctica, de ontología y praxis de la que venimos hablando, y rescatar los versos de cierre para ejemplificar el compromiso del poeta con los objetos para trascenderlos y hacer de ellos material lírico de primer orden: «Yo estoy vivo, Miro ahora mis huesos limpios y blancos/ como lirios/ porque tuve, entre vestidos viejos,/ los mejores surtidores de la tierra, dos tetas pródigas/ dejadas cuidadosamente en un camisón de lino.

Y entre las cosas que pusieron en las alas no nacidas el vuelo del verso limpio, entre los compromisos con la historia y los de la familia, entre ese ir mirando al mundo para encontrar mucho más de lo que el mundo ofrece, entre oriente y occidente, entre la luz del Perú y el orientalismo venido de lejos para hacerse cercano, nos hemos ido quedando sin la voz de Watanabe. Porque un día de Abril, con más lluvia que otros días, su necrológica venía amparada en las páginas de un diario nacional.

No he querido hacer un panegírico del poeta muerto, sino dar un poco de luz, la mía propia, a la luz de un potente fogonazo que, igual que se ha ido, llego a España en el 2003 para instalarse definitivamente entre nosotros, para empezar a brotar de su propia fuente del conocimiento con la singularidad del escritor mestizo y la fuerza del poeta real ante las cosas del mundo. Decía Basho: «en ruiseñor/ sueña que se convierte/ el grácil sauce». Quizá los poetas como José Watanabe estén a esta hora viviendo en armonía ante una naturaleza que, sabiéndolos, ha vuelto a crearlos



Que no te veo venir

Juan García Hortelano: un hombre radicalmente bueno

Juan Cruz

Él no sabía que nosotros estábamos allí, cómo lo iba a saber. Estaba inconsciente, recién operado de un cáncer en la Clínica Ruber de Madrid. Numerosos amigos, su familia, y en medio de nosotros había un hombre huesudo y noble, esencial, contándonos el avatar de salvarle la vida a Juan García Hortelano.

No supimos en ese momento si lo que decía era o no optimista, pero José Toledo, aquel cirujano que le había intervenido, explicaba el lance quirúrgico como si estuviera evocando un abrazo para detener la enfermedad de Juan. Le escuchaban Sofía, su hija, tan prudente siempre, tan atenta, y María, su mujer, en aquel momento pendiente de la salud del hombre como siempre lo estuvo, y pendiente de los amigos, como si fueran parte de su salud.

Nos fuimos de allí con la duda de si nos había dicho una mentira piadosa o de si José Toledo había puesto a su esperanza las palabras de la ciencia, para que nadie se hiciera más conjeturas que las propias de un diagnóstico.

Algunas semanas después, Juan, bien rasurado, algo pálido aún por la convalecencia, recibía a sus amigos en casa, les daba de beber vino y gin tonics y whiskies, llamaba por teléfono a amigos lejanos que ya se habían interesado por él como si no pudieran vivir sin su aliento amistoso, y departía con las bromas de siempre con todos los que acudían a visitarle.

Le recuerdo llamando a Carmen Balcells, a Jaime Salinas, a Juan Benet, a José María Guelbenzu, a Antonio Martínez Sarrión

el moderno... A Ángel González, a Carlos Barral... Decía Hortelano siempre que cuando aparecía por Madrid Ángel González, que vivía y vive en Albuquerque y en la plaza de San Juan de la Cruz, encima de la Kontiki, los camareros sonríen.

Es cierto: sonreían más antes, porque les sonreían más a los dos. Y un día, cuando ya se murió Juan, Ángel me dijo en un aparte nocturno su famosa frase:

— Juan, se me adelgaza el futuro.

El poeta había metido su mano en el bolsillo de atrás del pantalón y había sacado su agenda de teléfonos, pequeña pero nutrida en tiempos, y ahora llena de las tachaduras que le dejaron solo en Madrid..., solo por un tiempo porque luego la vida le multiplicó nuevos amigos pero no le relevó de las nostalgias de los que ya perdió.

Así que Juan salió de aquel lance de salud recuperado y vital, dispuesto a ser otra vez quien fue, presto a retomar sus libros y sus artículos; se había jubilado ya, y la cornada del cáncer le vino cuando estaba en el mejor tiempo de su vida, dedicado a editar libros de arquitectura y urbanismo, dedicado a escribir sus propios libros, a divertirse con ellos y a divertirse de noche y siempre con sus amigos inseparables.

Hizo viajes imborrables –con Manuel Vicent, con Luis Carandell, con Juan Benet– en los que confundió a los auditorios con sus historias fantásticas que nadie llegó a creerse del todo; inventó rumores –y creó una empresa ficticia, Rumor SA, que fue la que difundió la noticia de que su amigo Jesús Aguirre iba a ser duque de Alba– y desparramó en bares y cafés la esencia íntima de la amistad.

Ángel Sánchez Harguindey lo convenció para que asistiera a las reuniones editoriales de El País, y en ellas espolvoreó su legendaria sensatez, que el periódico premió con la fidelidad perenne a un hombre que siempre estuvo cerca de quienes lo hicieron, con Javier Pradera y Harguindey en la primera línea de sus querencias.

Lo recuerdo de muchas formas, riendo casi siempre, y casi siempre contando; contaba con el detalle del gran narrador que fue un suceso que le tuvo como protagonista después de la guerra civil, cuando un compañero suyo de correrías le dio una patada a

lo que todos suponían que era un balón y en realidad era una bomba sobrante de la terrible contienda...

Siempre contaba; a veces le pedíamos artículos sobre la vida o sobre los viajes, y cuentos, y los enviaba al periódico en unos folios inmaculados, perfectos, con una perfección que reflejaban también la pulcritud con la que atendía las obligaciones de su trabajo. Su respeto por la gente se manifestaba de todas las maneras, y siempre pensé que esos folios impolutos eran una manera suya de exponer la consideración que le merecían los primeros lectores de sus textos.

Una vez le vi con una de esas carpetas suyas, azules, de tirantes, esperando un autobús, junto al Ministerio de Obras Públicas, donde fue funcionario, como Ángel González. Con Ángel protagonizó allí –en tiempos del reinado militar—algunas aventuras antifranquistas, pero ni alardeó de eso ni alardeó nunca de nada; si acaso, alardeó de la amistad. En la vía, con su carpeta azul, enhiesto, bajo el sol del verano, Hortelano parecía el héroe cansado pero feliz de algunos de los lances de *El gran momento de Mary Tribune.*

Después de aquella operación tuvo que reducir vinos y gin tonics, y eso le daba rabia; a nadie he visto yo ponderar como a él cómo se debía beber un buen gin tonic, y a nadie lo vi beber y vivir con más pasión y delicadeza.

Fue un hombre de antologías –autor de antologías– porque era un hombre que quería a la gente, y no estaba dotado para las artes de la envidia y de la intriga; por eso hizo que muchos de sus libros fueran para recopilar lo que hacían otros, y sus reuniones o las presentaciones de sus libros, e incluso sus propias novelas, estaban llenas de gente; como Shakespeare, convocaba a todo el mundo, y él iba con gusto a todas partes, a querer y a ser muy querido.

Instituyó una comida anual que duró pocos años, desgraciadamente, para agradecer al doctor Toledo el esfuerzo que había hecho para salvarle la vida, para prolongársela; acudía a esos almuerzos feliz, dicharachero, vestido siempre con la elegancia de los caballeros. Le recuerdo así también, y siempre le recuerdo feliz. Inmensamente feliz Juan García Hortelano, radicalmente bueno, rodeado de amigos buenos, a los que él hacía mejores ©



El rapto de Europa


Creación



Ave del paraíso

A vuelta de correo

Joaquín Sabina, Juan Gelman, Silvio Rodríguez

Coplas del pie quebrado (De Pablito) o estrofas rodrigueñas por *Joaquín Sabina*

Cautivo de la promesa
que te hice una sobremesa,
con habanos,
propongo duelo de esgrima,
sin más armas que la rima
en castellano.

Y, pues me diste licencia,
por el fax de la insolencia
te remito
como habíamos acordado,
mis *Copias del pie quebrado*
de Pablito.

Imperfectas, desde luego,
porque no está para juegos
malabares
la pluma de quien escribe
contra la guerra que viven
dos juglares.

---

* *A vuelta de correo* es el título de un libro de correspondencia en verso que Joaquín Sabina publicará próximamente en la editorial Visor.

Quiera Obatalá que, al son
desangrado y sabrosón
de los planetas,
despierte la inspiración
que duerme en el corazón
de los poetas.

Pero vayamos al grano:
hubo una vez dos hermanos
cimarrones
que perfumaban la herida
de un siglo que se suicida
con canciones.

Silvio limón y vocablo,
canela lírica Pablo
Milanés,
lecciones en blanco y negro
para volverme el cerebro
del revés.
¡Qué vuelo de gaviotas,
qué relicario de notas
impacientes,
qué aroma de hierbabuena,
qué alivio para las penas
de la gente!

Mejor que nadie conoces
aquel milagro a dos voces
que empataban
la batalla de los egos
con la música de fuego
que tocaban.

Y, un día, por hache o por be,
el azúcar y el café
se distanciaron
y una plaga de termitas
deshojó las margaritas
que sembraron.

Los que, en tiempos tan oscuros,
dibujaron un futuro
compartido,
hoy se ven y no se miran,
como si fuera mentira
lo vivido.

¿Y por qué habré de cambiar
de acera en el bulevar
de los agravios,
tratándose de cubanos
tan decentes, tan humanos
y tan sabios?

No puedo partirme en dos
porque pobre del cantor
que no está entero
entre halagos, alfileres,
unicornios y mujeres
con sombrero.

Para romper los cerrojos,
para enseñar a otros ojos
a llorar
urge hacer una canción
que una lo que desunió
la vanidad.

Porque la vida es tan corta
que los fervores que importan
en esencia
hasta que no se apolillan
y dicen adiós no brillan
por su ausencia.

Por supuesto que he notado
que Pablo es más obstinado
que Rodríguez,

pero también he advertido
que quedó muy mal herido,
(suma y sigue...).

Y como el negro no miente,
cuando sueña con serpientes
se levanta
de madrugada, desnudo,
a espantaras, con un nudo
en la garganta.

Por eso, como si fuera
posible la primavera,
traigo yo,
del otro lado del mar,
una pipa de la paz
para los dos.

No he de morirme, lo juro,
sin dinamitar el muro
de hormigón
que se alza entre las ruinas
de la corona de espinas
del amor.

No dejéis pasar los días,
seguro que todavía
quedan restos
de amistad en la memoria,
para cambiar nuestra historia
con un gesto.

Joaquín Sabina
La Habana, 15 de Junio de 1998

Réplica a Joaquín Sabina por *Silvio Rodríguez*

Sin tener entre las manos
tu carta en versos, Joaquín,
sólo de escucharla –y sin
pretenderme meridiano–,
asumo el rito cubano
de arrojarme a la espinela
(Manrique tras cada estela
pone su acento inusual:
Dios quiera no suene mal
su espuela).

De todo lo que recuerdo,
lo que más presente está
es el sabor de verdad
de tu corazón izquierdo.
Creo en el caos tan cuerdo
que te acompaña insaciable
y en la saña perdonable
con que redundas faena,
a pesar de tantas penas
innombrables.

Perdona si juego un poco.
Dice el Gabo que el Caribe
haciendo pachanga exhibe
sus tragedias, como un loco.
No te me rompas el coco
(válgame este ripio abyecto)
y emprende mejor proyecto
para tu afán de Merlín:
cierto muro –no en Berlín–
es perfecto.

Si no has encontrado engaño
donde sabes que no va,

busca entonces dónde está
lo que merece regaño.
Puede que demores años,
décadas, siglos, milenios
y puede que con buen genio
logres dar con un culpable.
Seguro será implacable
tanto ingenio.

Lo que no vas a encontrar
ni aquí ni allá, donde fuera,
será la justa manera
de ser jurado y no errar.
¿Quién puede dictaminar?
¿La tierra, la mar o el cielo?
¿Quién osa ser un flagelo
de transparente verdad?
Te lo digo sin piedad,
sin anzuelo.

Vente a Abdalá sin demora
con Fito, con Aute o Dylan;
llega aquí donde se hilan
suertes para las esporas.
Nos urge a gritos la flora
y fauna de tu talento;
precisamos tus inventos
y hasta tus oscuridades
para echar buenas verdades
a los vientos.

No digo más. Fue un destello,
relámpago de escucharte,
seguramente sin arte
pero, por rústico, bello.
Ahora, al final, sin resuello
pero con paz, me licuo.

Espero que un día el dúo
de Manrique y Espinel
dejen de arrancarle piel
a ese búho.

Silvio Rodríguez
La Habana, 18 de Junio de 1998

ESTRAMBOTE
por *Joaquín Sabina*

A fe mía que tu mano
de la que nunca dudé
aguantó el pulso del pié
quebrado con que un profano,
hermano de tu ex-hermano,
te pisó fraternalmente,
aunque yo, con sello urgente,
seguiré amasando el pan
que se pone duro tan
fácilmente.

Pero, vaya por delante,
quiero decir por detrás
de tu espinela, otro fax
(perdón por la consonante)
que, en la lengua de Cervantes,
te cante mi admiración.
Corazón por corazón,
del tuyo, Silvio querido,
más de una vez ha bebido
mi canción.

Y, sin embargo, deploro
que tu quevediana lira,
si bien no dice mentiras
tampoco se enfrenta al toro;
te lo dice uno del coro
de los que no se resignan
a que la gente más digna
siga cavando trincheras,
como si el amor no fuera
su consigna.

Joaquín Sabina
La Habana, 22 de Junio de 1998

Tercetos, con perdón, para mi Juan Rodaballo a la Gelman
por *Joaquín Sabina*

Resumiendo, que hace un año
que fuimos yunta de cuates
borrachos por la Gran Vía,

retrocediendo un peldaño,
cebando putas y mates
en calle melancolía.

La risa es un crisantemo
desinrazón, alma en pena
que gangrena tu aladino;

responso, cura blasfemo
de casulla nazarena,
sin pan ni aceite ni vino.

Bigote dandy ladillas,
escarabajo de imprenta,
cofrade de Paco Urondo.

Licenciado entre comillas,
plumilla que me atormenta,
entre Palermo y Macondo.

Vallejiano montonero,
aconcagua del idioma,
fragua de sal y pimienta.

Lo digo porque te quiero
querer, en serio y en broma,
carcoma de los setenta.

Viudo de tanto primo,
Robinson de islas impares,
huerfanito en escabeche,

a tu sarcasmo me arrimo
por tangos, por soleares
del polaco Goyeneche.

Yira, yira, ultramarina,
pongo al nóbel por testigo
de Ineses contra donjuanes.

Ni México ni Argentina,
tú sabes por qué lo digo,
ni Kafkas ni Peterpanes.

DesemBorgeas mi acento,
desenSabatas mis Fitos,
Maradona es del atleti,

mueran los tontos por ciento,
los coadjutores malditos
de automotores Orletti.

Joaquín Sabina
Reforma esquina Corrientes, octubre de 2006

Tercetos, con perdón, para Joaquín Mixtura a la Sabina
por *Juan Gelman*

Cuando la vida te ofrece
un cantor, una canción
de pluma en ristre,

y el pasado no merece
ni un segundo de atención
y menos triste,

y el dolor ya se parece
a un espantapajarones
sin risa y sin

esa tinta que aparece
y te escribe con manchones
penas sin fin,

y se te aplaca la rabia
y el aire es una pasión
de seda fina,

y te recuerda una sabia
palabra de comprensión
que no termina

la vida de los moridos
que mucho amaron y amaste
y amás aún

porque existen los sonidos
que en una voz sin empaste
construyen un

lugar donde amor y herida
aprenden a convivir

sin furia tanta
y una brisa amanecida
trae mano de escribir
que canta y canta,

estate cierto, muchacho,
nacido en los arrabales
de lo violín,

que te juntó cacho a cacho
los bienes contra los males
un tal Joaquín.

(Estrambote)

Llegó la de terminar:
te digo sin mala leche
que haces bien en escuchar
día y noche a Goyeneche,

Juan Gelman
Gran Vía esquina Rioja, octubre de 2006

La diosa blanca

Ernesto Cardenal

La razón por la que yo estaba en
aquel apartado pueblito de Mallorca
un mediodía mediterráneo era
un libro comprado hacía poco
en la librería de la Universidad de Columbia
en Nueva York: *The White Godess* de Robert Graves
que trata nada menos que
del descubrimiento de una diosa.

Él demuestra con apabullante erudición
que en la Europa pagana y todavía matriarcal
hubo sólo una gran diosa a quien
todos los pueblos rendían culto. Una diosa
madre con un hijo también dios. Diosa
de la virginidad y la procreación, la fecundidad
y la muerte, del amor y el terror, del cielo
y el infierno. Implantado más tarde el patriarcado
asiático, el dios su hijo primero, y muchos otros
dioses después, ocuparon el lugar de la diosa.
Pero la creencia en ella no desapareció del todo,
Quedó en innumerables mitos, leyendas y
supersticiones de todos los pueblos, y que aún
persisten. Venus, Diana, las Gracias,
las Musas, ninfas, sirenas, Circe, son
fragmentos del mito de la Gran Diosa. Los
cuentos de hechicerías y brujas en todas partes,
mujeres que salen de noche para perder a los hombres,
la mujer araña, la mujer que chupa la sangre

de los hombres y cuyo abrazo es muerte... La Diosa
tiene siempre el mismo aspecto físico según Graves:
blanca, bella y esbelta, pálida, la nariz
afilada, largos y hermosos cabellos, labios
muy rojos y ojos zarcos. Botticheili la pintó
exacta en el *Nacimiento de Venus,* dice Graves.
Shakespeare la conocía y la temía, y es la
Belle Dame Sans Merci de Keats. La Muerte
que da inmortalidad poética.

Es la yegua blanca de la noche: *nightmare* (pesadilla)
y es serpiente y sirena y bruja. Sobre
todo el mito de la Diosa es uno con la luna
(la luna que es mujer con un ritmo menstrual normal
de veintiocho días). Y un resto de ese culto
es lo que actualmente conocemos como poesía
–pero también la danza, la música y la magia–.

La poesía que nos eriza con un silbido de lechuza,
la luna rauda entre nubes, árboles meciéndose, unos
perros que ladran lejos:
es por la presencia de la Diosa.

Al principio el poeta dirigía las danzas religiosas.
Sus versos eran danzados alrededor de un altar
y cada verso era una nueva vuelta de danza,
de ahí *versus* en latín que significa vuelta,
y balada es un poema bailado (de *baillare,* bailar).
Las danzas eran estacionales, de donde nació el tema único
universal de la poesía: la vida y muerte y resurrección
del Espíritu del Año, hijo y amante de la Diosa.

Por eso
la poesía está siempre unida con la luna
y con la mujer. No existe desde Homero, dice Graves,
un poeta verdadero que no haya cantado a esa mujer
divina y aterradora. La que fue primitivamente
la única gran diosa. Los poetas aun ahora

la siguen invocando con el nombre de Musa
y éste es el lenguaje de la verdadera poesía.
Aunque «mito» es hoy igual a absurdo o antihistórico.
El poeta se mide por la exactitud con que se describe
la Diosa Blanca y su isla.

La Triple Musa.
Y Triple Diosa: del Cielo, la Tierra y el Infierno.
La luna en sus tres fases: nueva, llena y menguante
que como luna nueva o primavera era una muchacha,
como luna llena o verano una mujer
y como menguante o invierno una bruja.
La Triple Diosa era también las tres Gracias
y las nueve Musas que primero eran tres.
Y era una única Diosa:
La Diosa Virgen Rhea madre de Zeus
que convertida después en Virgen María
volvió a ser otra vez Reina del Cielo.
Prefería el catolicismo al protestantismo
por María, amada por los trobadores y que
ha inspirado tanto arte por tantos siglos.

El lenguaje de los mitos y los símbolos era fácil
dice Graves, y se hizo confuso con el tiempo.
Apolo impuso la razón sobre la poesía, y aún
sigue impuesta en las escuelas y universidades:
en vez del lenguaje mágico de la poesía
el racional y clásico en honor de Apolo.
Y decayó la poesía. Pero el verdadero poeta
es el que canta a la Musa (no al Rey o al pueblo).
La mujer no debe estar separada de los poetas.
Los apolíneos pretenden que así sea, y caen
en homosexualidad sentimental. El platonismo
homosexual expulsa a los poetas de la ciudad.
La verdadera poesía es invocación a la Diosa Blanca
o Musa.

La mujer es Musa o no es nada. La mujer

es Musa siempre, aunque escriba poesía.

(O como Coronel me comentaría después, cuando
cruzábamos el lago en una lancha de noche:
«Lo que ya sabíamos: Como María es medianera
de todas las gracias sobrenaturales, la mujer
lo es de las gracias naturales». En lancha una noche
de luna llena que volvía al lago color de luna).

Era pues un libro muy especial sobre la mujer, de
un hombre seguramente muy enamorado de su mujer.
De quien dijera no hacía mucho el *Time*: «Es uno
de los hombres más inteligentes y eruditos del
mundo». Y fue el libro que yo había ido leyendo
en silla playera sobre cubierta, mirando desde popa
la estela
–cabellera ensortijada de Poeseidón–
del barco francés en dirección al Havre. De
Nueva York al Havre. Mi primer viaje a Europa.
Y ésta era la razón por la que yo estaba ahora
en este mediodía azul del Mediterráneo en
el apartado pueblito de Deyá, Mallorca
donde vivía Robert Graves, y la razón por la que
con el libro en mano golpeara su puerta.

Había venido en bus desde Palma de Mallorca
por una carretera bordeada de viejos olivos
retorcidos y almendros en flor. Me detuve
primero en la cartuja de Valdemosa, la de
Chopin y Rubén. Con el piano Playel de Chopin
y la ventana por la que Rubén con hábito cartujo
entraba a pasearse por los claustros solitarios.
Vi las montañas abruptas de pinos y olivares
y un campo con payesas recogiendo aceitunas
desde el mismo balcón que Rubén. Y vi danzar
después bellas payesas mallorquinas con
un ardor que nunca había visto en otro baile, lo
que me hizo pensar hasta qué punto era todavía

primitiva España. Fervor realmente religioso
o tal vez místico de muchachos y muchachas
golpeando y golpeando la tierra, el mismo
que tuvieron hace veinticinco siglos muchachos
y muchachas en estos mismos sitios y con trajes
parecidos golpeando y golpeando y golpeando
para producir la fertilidad de la tierra o
hacer llover,
a los pies de una Diosa.

Vi después Miramar, un lugar de los más bellos
que tiene el mar en el mundo. Un mar azul radiante
visto desde la costa que baja perpendicularmente
casi, cubierta de puros pinos que arrancan
sin ninguna playa desde la propia orilla del mar.
El mar color de vino...

Cuando vi por primera vez el Mediterráneo
fue en Valencia, y el P. Beltrán, valenciano:
«Es el mar de Venus, Homero, Ulises y las sirenas»
mientras íbamos hacia el faro... Y era todo liso
liso sin una ola salvo una sola pequeñísima casi
imperceptible en la orilla. Como el lago nuestro
en sus mejores días (las calmuras de mayo)
aunque sin una garza.

Volví a recordar a Homero, Ulises, Venus, sirenas
desde el escarpado mirador de Miramar junto a una
torre roja semiderruida, y el viento del mar me traía
versos de Rubén en esta isla que él amó y donde
le rinden culto como si fueran nicaragüenses o
él fuera de Mallorca:
«Yo sé que coronadas de pámpanos y rosas
aquí un tiempo danzaron ante el mar las Musas»

Y después a unos 20 minutos de Miramar, ya
cerca del mediodía, me dejó el bus a la entrada
de Deyá, donde iba a visitar a Robert Graves.

Pregunté en la minúscula oficina de telégrafos
la entrada del pueblo, y el telegrafista en más
mallorquín que esañol: «Al final del pueblo después
de una curva hay unos chalets, el penúltimo
es del secretario, el siguiente del señor Graves».
Atravesé el pequeño pueblito de casitas a un lado y
otro de una carretera cuesta arriba dando vueltas o
regadas en el valle abajo, y tras la última curva
pasé por la casa que sería del secretario y
me detuve en la siguiente con jardincito que sería
la de Graves. Enfrente una hondonada y al final
de ella un trozo de mar. En ese momento
dudé en entrar, porque ya casi se había hecho
mediodía, y si comían temprano sería la hora
de almorzar. De todos modos decidí golpear, pues
estaba en la puerta, y preguntar al que abriera
si no era hora inoportuna, o a qué hora
me podía recibir el escritor. Abrió un hombre
alto, fuerte, con el pelo entrecano alborotado
y en un traje campestre como uno de esos
guardabosques de las novelas inglesas. Lo
reconocí: «Supongo que usted es Robert Graves...»
«Sí, entre a comer con nosotros». Era una
típica casa de campo aireada, desordenada, donde
se ve que hay niños y uno se siente en confianza.
En la mesa la esposa y cuatro chavalos terminaban
de comer, y ella sin permitir excusas me sirvió
un plato de sopa de pollo con verduras mientras
yo explicaba a Graves que era de Nicaragua y llegaba
por su libro *The White Godess*, que traía en mano.
Él buscó el mapamundi de la sala y le dio
vueltas hasta poner el dedo en Nicaragua y
llamó a los niños para que vieran el sitio
de donde llegaba yo: "Aquí estamos nosotros...
y aquí Nicaragua». Y los niños se inclinaron para mirar
el diminuto sitio del Mediterráneo donde estaban
ellos, y el otro lugar también pequeño, admirados
de que fuera tan lejos. «¡Aaaaala...!»

Le di a leer
mientras tomaba mi sopa una reseña mía sobre
su libro recién publicada en Madrid. «Le mostraré
otros capítulos que he agregado. Descubrí que el culto
a la Diosa lo llevó España a Inglaterra e Irlanda y
que Mallorca fue un sitio muy importante
de ese culto». Después de unos coñacs y mientras
la esposa levantaba la mesa me llevó al estudio.
«En este escritorio escribí *The White Godess.*
Estos son los borradores». Me extrañó la pequeñez
de su biblioteca, casi como la mía, un estudiante.
¿Cómo podía escribir sobre todos los mitos y leyendas
del mundo? «Aquí sólo tengo lo más importante. Lo
demás lo busca mi secretario o lo pido a Londres. Por
ejemplo tengo un amigo hebreo con la biblioteca hebrea
más grande del mundo».
De vuelta a la sala
le conté leyendas de la Diosa Blanca en Nicaragua.
La Cegua (*cíhuatl* en náhuatl, que quiere decir mujer)
una mujer muy bella que de noche seduce a los hombres
para perderlos, y de pronto se vuelve horrible:
el pelo tuza de elote y los dientes granos de maíz.
La Carmen Aseada en su isla del Lago de Nicaragua,
terror de los marineros, que desataba tormentas y calmuras
para atraer a los hombres a su isla y no dejarlos ir.
Como la Circe del Mediterráneo (cuyo nombre es *círculo*
según Graves, por el círculo mágico que la rodeaba) cada
mañana trazaba un círculo con su dedo blanco en la arena
y sus gallinas, todas blancas, no podían salirse
de ese círculo. Muy blanca y muy bella y tan limpia
que su guacal para orinar era el mismo para beber.
Me dice: "Seguramente en esa isla hubo algún oráculo
y probablemente un templo dedicado a la Diosa
donde eran sacrificados los hombres. Así fue
con las sirenas del Mediterráneo".
Interrumpió la plática
para dar a los niños la lección de latín y dejarles
la tarea de griego. «Por la mañana van a la escuela

pero el latín y el griego se los enseño yo.
Con su madre hablan inglés y español, pero
entre ellos sólo mallorquín». Tras la clase
él y la esposa, también inteligente y culta,
me estuvieron hablando del Londres literario
de su tiempo: Eliot, Auden, Spender homosexual
el pobre («¡Pero si lo saben todos!». Y lo confirmó
la esposa). Le extrañó que a mí devoto de la Diosa
me gustara la poesía de Whitman homosexual. Debía
haberle dicho que él era maricón pero dionisíaco
y no apolíneo. Y volviendo otra vez a la Diosa:
«¿Cómo son las mujeres de su país? Porque en Inglaterra
participan en la cultura. Andan con los escritores
y artistas. Asisten a sus reuniones. En Mallorca
como no pueden salir solas no participan. Las mujeres
no entran a los cafés, donde son las tertulias.
Le diré una cosa» dice poniéndose de pie: «Cuando
en la cultura hay mujeres florece la cultura. Cuando
no, hay decadencia». Le dije que en Nicaragua las
mujeres habían sido como en Mallorca, pero ahora
habíamos logrado tener algunas con nosotros
(en mi mente Mimí Hammer y otras). Me firmó
el libro que había traído
Con mucha amistad (en español)
Había una como mandolina de juguete de los niños
y comenzó a tocarla. Le pregunté si se podía ser poeta
sin oído musical. «Sí se puede, aunque los trobadores
generalmente se acompañaban con un instrumento».
Cuando llegó la hora de irme, él, con la esposa y
los hijos que también iban al pueblo, me acompañaron.
En el camino le pregunté: «¿Éstos son laureles?».
Se volvió a verlos asombrado y después recapacitó: «¡Ah
es que no hay en América!». Y me fue señalando las plantas
clásicas en el camino. «Éste es el acanto. Éstos son habas
la planta de la inmortalidad consagrada a la Diosa. Se
la ponían a los muertos. Los romanos no la comían por eso.
Las flores que están frente a la casa son vincapervincas
que era la flor de la Muerte».

Mucho me acordé más tarde de mi plática con Graves
y de su libro, viajando por otras partes de Europa donde
aún hay restos y señales de la Diosa Blanca. Un pequeño
oratorio con una fuente derruida dedicado a las ninfas
en el centro de Roma. Un templete redondo de vestales
consagradas a Diana en Tívoli. Las ruinas de un teatro
etrusco en Fiésole, cerca de Florencia, donde muchachos
y muchachas en un pic nic se adornaron con hojas
por juego plantas clásicas de la que Graves sabría
todos los símbolos y empezaron a bailar ellos
con ellas en el viejo teatro en broma, pero
movidos por quién sabe qué impulso ancestral, y a
jugar que toreaban, y pensé en las sacerdotisas
vírgenes que toreaban desnudas por la noche toros
blancos en anfiteatros solitarios a la luz de la luna
como se cuenta en *Tutankamen en Creta.* Y Capri después
llena de viñedos y olivares, y con sus almendros en
flor endulzando el aire. Capri que fue la isla de
las sirenas, que cantaban según cuenta Homero
en un prado blanco por los huesos de los hombres:
¡Acércate Ulises...! Detiene tu barca para que puedas oír nuestro canto.

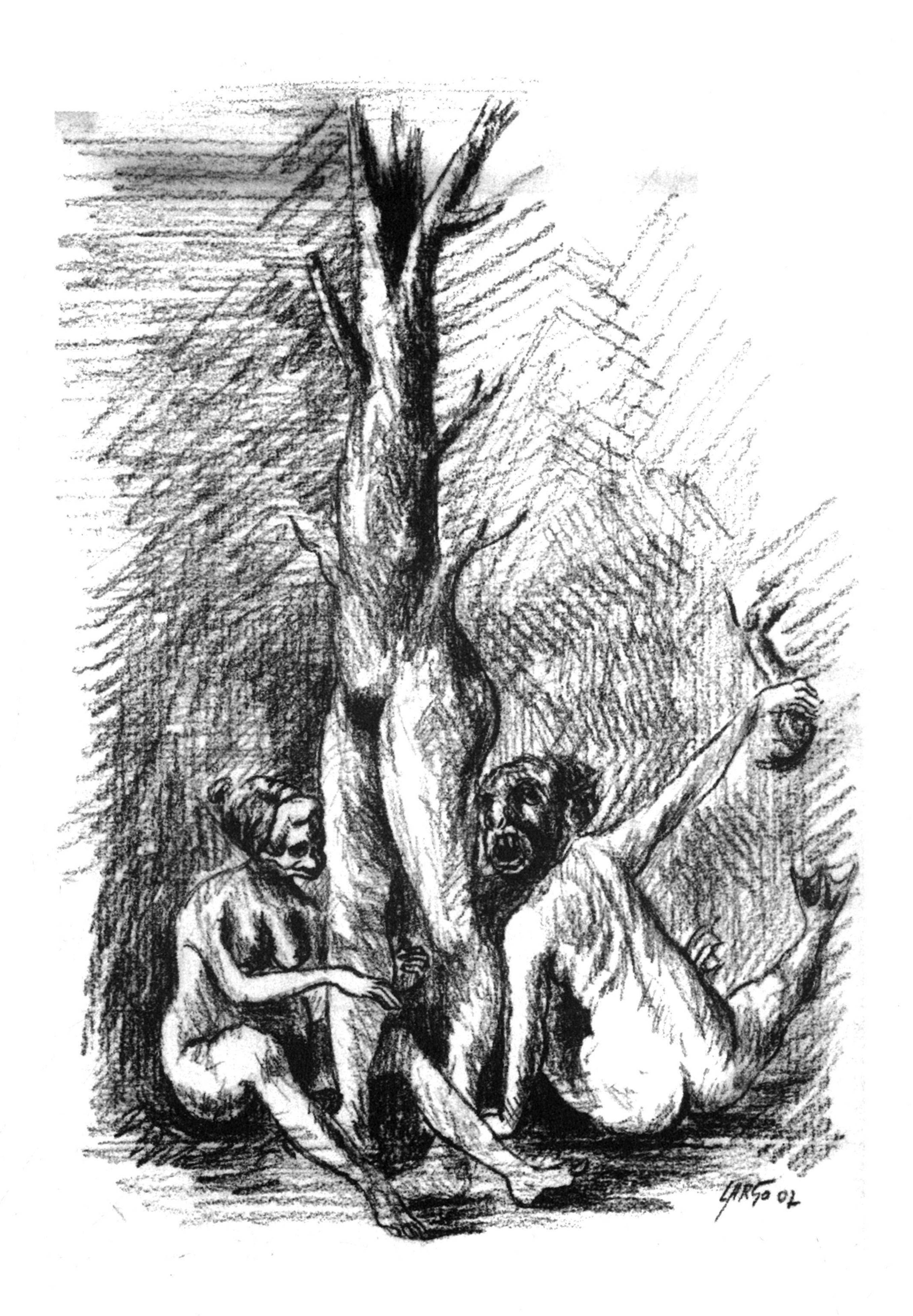
A la Diosa Blanca también encontré, y varias veces,
en París. La primera con el hallazgo de una
sirena real. No sólo las sirenas en pantalones
y sueters de todos colores muy ajustados, yendo
y viniendo a toda hora en alegres grupos por
el Boulevard Saint Germain –que también son reales–
sino la fotografía de una sirena real, pescada
en la India y con un nombre científico: *Aliquorae*
indicus. Veníamos del Sena a nuestro hotelito Carlos
Martínez y yo, y vimos en una vitrina lo que
creímos sería la foto de algún fetiche africano,
una especie de bruja con garras verdaderamente
aterradora, pero era la de un pez de la India con
cabeza de mujer y brazos terminados en garras
y con pechos para amamantar las crías. Medía

dos metros y pico y pesaba 200 libras. Este ejemplar
disecado estaba en el Museo de Historia Natural
de París. Y nadie en París le había dado importancia, que
supiéramos, ni había habido publicidad del hecho de
tener una sirena disecada en un museo. Le contamos,
recuerdo, a Monique Fong, linda amiga medio china de
19 años, en el Café de los Estados Unidos, y se admiró
y dijo se lo contaría a André Breton en la tertulia
en que pontificaba y a la que ella iba. Otra vez
fue en el Louvre donde también Carlos y yo descubrimos
rarísimas esculturas blancas abstractas con curvas
en forma de violín o bien como hachas primitivas de
piedra bien pulidas, Brancusi *avant* Brancusi
aunque la leyenda del museo sólo decía que
fueron halladas en islas del Mediterráneo y eran
ídolos: ídolos en «forma de violín» y «en forma de disco».
Por las curvas de violín nos convencimos
de que eran formas femeninas y por tanto
de la Diosa Blanca lo que el Louvre que tan sólo
les llamó ídolos en forma de violín y disco seguramente
no sabría y ya desde entonces en cada visita
al museo era obligado pasar echándoles un vistazo.
Dio la casualidad que la revista *Time* en esos días
publicó las fotografías de unas figuras recién
halladas en la isla de Cerdeña exactamente iguales a
las nuestras del Louvre, y decía que eran de una diosa
a la que se había rendido culto en todo el Mediterráneo.

Al llegar al pueblo acabó mi plática con Robert Graves
y allí tomé un taxi para Fomentor, un pueblito en la punta
extrema de la isla, donde tomaría el tren a Palma
porque el bus volvería a pasar por Deyá
hasta dentro de tres días.
«En Fomentor hay documentos» me dijo Graves
«de que allí nació Colón. Yo los he visto».
Fui por una carretera de puras curvas mirando
como desde un avión un mar azul zafiro con olitas
diminutas y unas inmensas rocas como columnas

casi, en medio mar circundadas de espuma, y alguna
que otra velita triangular lejos... El Mediterráneo
«con su aliento yodado y su salino aroma»
que dijo aquí Rubén.

El auto llegó a Formentor apenas a tiempo para tomar
el tren a Palma de Mallorca de donde partiría
después a Barcelona y de allí a Italia por aquel
mar de Venus y de Homero, de Ulises y las sirenas
y la Diosa Blanca.



Le déjeuner sur l'herbe


Carta



¿Condenarías a tu porpia madre?

Carta de Bogotá

Ramón Cote Baraibar

El agitado panorama literario en Colombia del 2007 empezó en el último trimestre del 2006. Y todo por un libro que vaticinó lo que sería el año siguiente. Se trata de *El olvido que seremos* del escritor y periodista Héctor Abad Faciolince, publicado por Planeta, el cual se convirtió de manera inmediata en un fenómeno de ventas y en un fenómeno literario, toda vez que hasta el momento nadie se ha puesto de acuerdo en calificarla como una novela, un ensayo o unas memorias. No solo su contenido, el asesinato del padre del escritor a manos de fuerzas ultraderechistas, llamó la atención por su valentía, franqueza y realismo, sino también por el origen del título, el cual, según el autor, lo tomó de un soneto de Borges que su padre guardaba en un bolsillo el día de su muerte. El poema resultó apócrifo ya que lo había escrito el colombiano Harold Alvarado quien lo dio a conocer hace ya más de tres lustros como de la autoría del argentino. Como suele suceder en estos casos, y teniendo en cuenta lo fuerte de la temporada navideña, este libro se llevó por delante a la mayoría y opacó otros que tuvieron la mala suerte de salir al mismo tiempo. Es el caso de *Pasajera en tránsito* (Alfaguara) de Yolanda Reyes, extraordinaria novela de una mujer especializada en literatura infantil y juvenil. Esta, su «primera novela para adultos», transcurre en el Madrid de principios de los ochenta, donde una estudiante colombiana llega al Colegio Mayor argentino Nuestra Señora de Luján, y se ve envuelta en un apasionante triángulo histórico: la transición española, la guerra de las Malvinas y el Estatuto de seguridad decretado por el entonces presidente de Colombia Julio César Turbay.

Con este pistoletazo anticipado empezó el 2007 con la segunda versión del Hay Festival, el Congreso de la Lengua y la cele-

bración del 80 aniversario de García Márquez, y como si fuera poco este festín, con la iniciación de actividades de «Bogotá, capital mundial del libro». De esta manera llegó caliente la Feria del Libro, ocasión propicia para el primer desembarco de las grandes, y no tan grandes, editoriales. Alfaguara le apostó con firmeza a Juan Gabriel Vásquez con su *Historia secreta de Costaguana*, novela que ha confirmado la plenitud de este autor bogotano que se pasea indiferente por sus primeros treinta años; Planeta movió su artillería con dos pesos pesados: la nueva novela de Mario Mendoza, *Los hombres invisibles*, y la segunda de Mauricio Vargas, *La última vida del gato*, donde narra las peripecias de un periodista condenado a seguir escarbando, muy a su pesar, en el podrido submundo de la política colombiana. Intermedio Editores le apostó a Álvaro Miranda, un valioso autor que no ha tenido la suerte que se merece, con *Un cadáver para armar*, novela dedicada a seguirle los pasos al cuerpo descuartizado de San Juan de la Cruz.

Con estas novedades, y con la edición conmemorativa de *Cien años de Soledad*, la feria tuvo un éxito de público y de ventas, dato que de alguna manera ya venía garantizado. Por el lado de los jóvenes, Villegas editores presentó Calibre 39, una colección de relatos de autores que no han llegado todavía al cuarto piso. La poesía no podía estar por fuera de esta nómina: Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg presentó la edición colombiana de *Metamorfosis del jardín*, escrito por uno de los grandes poetas: Giovanni Quessep. A su vez, una editorial de reciente aparición, El taller Editores, lanzó dos antologías temáticas, realizadas ambas por Juan Manuel Roca: *Boca que busca la boca* (poesía erótica colombiana) y *La casa sin sosiego* (poesía y violencia).

En resumen, un primer trimestre demoledor en cuanto actividades, *starlets*, demasiadas para un país que no está acostumbrado a tener tantos autores importantes en tan poco tiempo, pero que agradece este aluvión como agua de mayo. Ya para acabar, y a modo de «continuará», Fernando Vallejo, recientemente renunció a la ciudadanía colombiana para obtener la mexicana. ¿Querían algo más los señores? **C**


H
Punto de
vista



Forma humana ilusoria

Ricardo Molina: una ocasión perdida

Guillermo Carnero

El poeta y crítico Guillermo Carnero, gran conocedor del grupo Cántico, revisa con rigor la edición de la obra de Ricardo Molina.

Una sorpresa superficial y una pregunta de fondo

Decía yo en mi libro de hace treinta años sobre *Cántico* que Ricardo Molina era entonces el único poeta del grupo cuya obra estaba terminada, por desgraciado efecto de una muerte prematura. Seguía afirmando que una parte considerable de lo que escribió no había salido aún a la luz. En estos últimos treinta años la obra publicada de Ricardo Molina ha ido creciendo progresivamente, hasta esta edición de editorial Visor, tras la que, al parecer, no queda gaveta que rebañar. Aparece a cargo de José Mª de la Torre y Diego Martínez Torrón. El primero de ellos se doctoró en 1989, supongo que bajo la dirección del segundo, con un estudio sobre Molina que, publicado ocho años después por la Diputación de Córdoba, no he tenido el privilegio de conocer.

Quizá en esa tesis se publiquen las partidas de nacimiento y defunción de Ricardo Molina, y vengan así avaladas las fechas que para ambos hechos se dan en contracubierta de estos dos volúmenes: respectivamente 1916 y 1969. Esas fechas contradicen toda una tradición que hasta ahora no se había puesto en duda: que Ricardo nació en 1917 y murió en 1968. De acuerdo con esos datos, acaso equivocados, en marzo de este año de 2007 se ha celebrado en Córdoba un congreso para recordar que quizá tuviera

lugar hace noventa años el nacimiento de Ricardo Molina. Se conmemoraban en él, al mismo tiempo, los cincuenta años de la publicación de *Elegía de Medina Azahara*; los también cincuenta de *Junio* de Pablo García Baena y de *Los días terrestres* de Vicente Núñez, y los sesenta de la fundación de la revista *Cántico*. En la literatura de ese congreso se dice también que Ricardo nació en 1917 y murió en 1968, tanto como en la edición granadina de 1982, en la antología publicada en Puente Genil en 1980, en la edición de 1975 de *Dos libros inéditos*, en la de 2001 de *Corimbo* y *Elegía de Medina Azahara*, en la antología de Mariano Roldán (1976). En la primera edición de *Elegía de Medina Azahara*, Ricardo se declaraba nacido en 1917. En ningún lugar de esta reciente edición se justifica lo que, en el punto que señalo, se aparta de una tradición unánime, iniciada en vida del propio autor.

Lo indicado puede ser cierto o no. En el segundo caso, si no se trata de un simple *lapsus*, es un indicio llamativo de lo que a continuación quiero señalar. Estamos ante lo que los responsables de estos dos volúmenes presentan como una edición que revisa y mejora errores y omisiones de las precedentes. No lo pongo en ningún momento en duda, pero sí creo que ese propósito de enmienda y canonicidad debería haberse justificado en todas las ocasiones en que se corrijan supuestos errores relativos, sobre todo, al establecimiento y fijación de textos. Al presentar lo que es mi primera y principal objeción, quisiera dejarla claramente definida: no afirmo ni niego en ningún momento que los editores hayan cometido error alguno; pero sí, y con la más absoluta firmeza, afirmo que a esta edición le falta un ineludible sistema de anotación de variantes y justificación de opciones textuales. Muy distinto es que pudiéramos esperar tal cosa de una editorial que siempre ha evitado –desde criterios que no discuto– lo que en el mundo universitario se llama «aparato crítico». Quede, pues, en el aire la duda de si era o no la editorial Visor –tan admirable, por descontado, en su bien probada vocación de difundir la poesía contemporánea en nuestra lengua– el marco adecuado para una edición que se basa en novedades ecdóticas cuya fundamentación –e incluso cuya mera enumeración o descripción– brillan por su ausencia.

La poética de *Cántico* y de Ricardo Molina

La definición de la relevancia de Ricardo Molina se puede afrontar desde más de una perspectiva, y creo que como paso previo a la consideración de su obra poética debe tenerse en cuenta su formulación de la poética del grupo *Cántico*. Del repaso de la revista parece deducirse que Ricardo tenía una vocación teórica más decidida que sus compañeros y probablemente delegada por ellos, y junto a ella la conciencia de tener una misión, que debía ser anunciada y enunciada con la voluntad de justificar la preferencia por las escondidas y entonces poco frecuentadas sendas por las que los poetas de *Cántico* anduvieron, en términos generales y unos más que otros.

La primera época de *Cántico* se extiende de 1947 a 1949. En 1947 Ricardo Molina y Pablo García Baena se presentaron al Premio Adonais con libros titulados, respectivamente, *La estrella de ajenjo* y *Junio* (este último no idéntico a la colección que con ese título se publicó en 1957). El premio fue atribuido a José Hierro por *Alegría*, como es sabido. Sin duda Pablo y Ricardo entendieron aquella anécdota como un fracaso personal, pero ante todo hubo de ser para ellos el síntoma de que estaba establecido en el mundo literario español un sistema de valores contra el que era perentorio alzarse por razones de más alcance que el amor propio o el sentido individual de la justicia. El fracaso de 1947 impulsó así el proyecto de crear una revista propia como órgano de expresión, y en octubre del mismo año salió a la luz *Cántico*.

En las páginas finales de sus entregas se encuentran breves textos en prosa, que pueden ser considerados declaraciones programáticas sobre la estética, la poética y las preferencias de sus fundadores. La mayoría van firmados por Ricardo Molina, y muchos de ellos parecen la transcripción de las anotaciones de un diario. Hay que tenerlos en cuenta al reconocer en Ricardo la conciencia teórica y programática del grupo. Sin que eso me parezca demérito en esta edición, quisiera sugerir al próximo editor de la obra de Ricardo que añada en apéndice ese conjunto de prosas críticas y teóricas, cuyo interés supera en mucho a su extensión.

En la página final del primer número aparece el primer conjunto de esas reflexiones, de las que cito sólo las tres primeras:

«Gerardo Diego y el soneto», «Decadencia de la imagen», y «*Alegría* de José Hierro».

La primera reconoce la maestría de sonetista de Gerardo, y el elogio demuestra que Ricardo Molina nada tenía contra la recreación de las formas poéticas del Siglo de Oro, aunque prefiriera en su propia práctica el verso libre y blanco; y que si en algún caso, como veremos, salieron de su pluma alusiones peyorativas hacia el grupo de *Garcilaso*, estaban dirigidas tan sólo contra lo que consideraba una reproducción superficial y carente de espíritu de aquellas formas. Confirma ese punto de vista el último de los textos citados, un brevísimo elogio de Jorge Guillén, poeta en quien es esencial el estrofismo tradicional.

La segunda aboga por el cultivo de la imagen y la metáfora, esenciales al poema y nunca un adorno superfluo, tal como demuestra la gran tradición inmediata formada por Juan Ramón, el 27 y Gabriel Miró. Un brillante pasado que contrasta brutalmente con una actualidad, escribe Molina, marcada por la retórica temática y formal, diagnóstico tras el que adivinamos la referencia a «Juventud Creadora».

La tercera es una reseña del libro de Hierro, a la que hemos de prestar especial atención por lo que para Ricardo Molina tuvo *Alegría* de antipoética. Dice Ricardo Molina:

> ¿Cómo es posible que Hierro haya caído en el tópico romántico de considerar al dolor camino de la alegría? ¿No se han dicho ya bastantes paradojas sobre el tema? El verdadero camino está presentido en el libro de Hierro, y es comprenderlo todo, ir a todo, ser materia de todo. Alegría de *Les Nourritures*, alegría de las *Briznas de Hierba*, alegría terrestre, submersión proteica en el seno de la naturaleza.

El texto resulta demasiado escueto y sibilino. Diríase que Hierro le parecía a Ricardo Molina alejado de un humanismo integral que se asigna a André Gide y Walt Whitman, y deudor de las limitaciones que lastraron la primera posguerra. En ello hay mucha verdad y un toque de injusticia.

Los conflictos de la experiencia personal y la conciencia histórica producen, en la poesía española de los años cuarenta, una corriente de crisis y angustia existencial cuya expresión literaria resulta en ocasiones demasiado crispada y extrema, y nos parece

declamatoria e insincera por su exceso. El talante de Hierro fue muy distinto, y supo expresar lo íntimo y lo problemático con una voz nunca engolada. Por otra parte, Hierro creía tanto como en la comunión natural y no forzada con sus semejantes, en el valor estético de la palabra. Por eso rechazaba la pseudoliteratura destinada tanto a la mera transmisión de mensajes, como a los malabarismos verbales. Sus preferencias eran así los clásicos más intimistas del Siglo de Oro (Lope y Quevedo), Unamuno, Antonio Machado, el Juan Ramón posmodernista. Del Modernismo le interesaba ante todo la musicalidad y la técnica del verso, y nada los paraísos exóticos y las aventuras de la imaginación vuelta de espaldas a lo contemporáneo. Todo lo dicho debía haber despertado las simpatías de *Cántico*. Sigamos.

El contexto literario en que se formó Hierro estuvo configurado por el existencialismo y la poesía social. Hierro no fue un *outsider* con respecto a ese contexto; su mérito reside en haber asumido con autenticidad y mesura las orientaciones dominantes que lo envolvieron. En el prólogo a sus *Poesías completas* de 1962 dijo preferir la «poesía testimonial», algo muy semejante a lo que Ricardo Molina consideraba, como veremos en seguida, «poesía mensaje». Hierro entendía esa «poesía testimonial» como una obligación moral en los «tiempos dramáticos» que la Historia había asignado a su generación, tiempos que exigían al poeta ser el portavoz de los que callan —«una hoja que habla entre las hojas mudas»–; y también desdeñar los contenidos sensibles e intelectuales no primarios ni comunes, y las referencias trascendentes a lo cotidiano y lo contemporáneo. Los dos primeros libros de Hierro se publicaron en 1947, pero *Tierra sin nosotros* se escribió antes que *Alegría*. El primer Hierro se presenta como un poeta que asume la inquietud existencial y la conciencia histórica propias de su tiempo, renunciando a las manifestaciones extremas del pesimismo y la angustia, para desembocar en una composición de lugar tan estoica como se quiera, pero en última instancia afirmativa, lo cual se manifiesta incluso en el tipo de verso empleado en *Alegría*, heredero de los experimentos métricos y rítmicos del Modernismo.

Me he permitido extenderme un tanto sobre el Hierro de 1947 porque no resulta fácil descubrir las razones de la reserva de

Ricardo Molina a propósito de *Alegría*. Acaso sintiera, como dos décadas después mi generación, que en Hierro hubo mucho de Moisés: no obstante el mérito de no haber caído en el pecado que lo circundaba, llegó al umbral de la tierra prometida sin pisarla; acaso creyera, de tapadillo, que la verdadera alegría era la que manifestaron Whitman y Gide.

En resumen, de esa columna izquierda de la página 12 del primer número de *Cántico* se deduce, expresa o entre líneas, una poética formada por estos elementos: asunción de una poeticidad fundada en la imaginación y en el alejamiento de la lengua meramente funcional y confesional; voluntad de enlace con una tradición remota y otra próxima, respectivamente el Siglo de Oro y Juan Ramón y el 27; rechazo del tremendismo y del neoclasicismo retórico; insatisfacción hacia la insuficiencia de la «tercera vía» propuesta por José Hierro.

En el segundo número destacan «Obsesión de la muerte en la poesía actual», «El Romanticismo, estilo cómico», y «André Gide, Premio Nóbel 1947». «Obsesión de la muerte...» lamenta que la muerte se haya convertido en un tema habitual y retórico, fomento de una falsa tragedia que los poetas creen necesario y suficiente asumir sin saber que mencionar asuntos profundos y trascendentales es irrelevante cuando no proceden de una vivencia auténtica. Correlativamente, «El Romanticismo...» dirige un puyazo a la poesía demasiado humana, heredera del Romanticismo, productora de una fácil y tópica retórica del yo; el término «cómico» se utiliza intencionadamente en sus dos acepciones de «teatral» y «risible». El artículo sobre André Gide elogia la sinceridad y el «desnudamiento estilístico» del autor de *Los alimentos terretres*, libro sobre el que, por otra parte, emite Molina un juicio contradictorio; lo considera «inadmisible como breviario de felicidad», por su mensaje de «puro hedonismo», «indecisión espiritual», «erótico merodeo» y «voluntaria ceguera a la profundidad trascendente del amor». Tales reservas pudieran ser sinceras –Ricardo Molina fue una persona de gran inquietud y angustia moral— o bien debidas a la precaución de evitar toda ostentación de la homosexualidad. En cualquier caso, escribe, «la obra gidiana es bella, honda y humana»; y esa humanidad, recordémoslo, se proponía en el primer número –sosla-

yando la opción sexual de Gide– como antídoto a las limitaciones de Hierro.

En el número 3 encontramos «Realidad y magia», donde se defiende el «Realismo mágico», como capacidad de encontrar en lo sencillo y aparentemente irrelevante asideros desde los cuales saltar más allá de la superficie de las cosas, por obra de una sensibilidad intuidora de subterráneas significaciones y correspondencias, opuesta al error denunciado en «Obsesión de la muerte en la poesía actual» y «El Romanticismo, estilo cómico». Pone Ricardo Molina como ejemplos la pintura de Rousseau y la poesía de Rimbaud, Lorca y Eliot.

El número 4 nos ofrece «Vicente Aleixandre, o el fuego creador y destructor», «Los poetas ingleses metafísicos», «Pierre Emanuel» y «Charles Péguy, poeta de la pasión». El primer texto encomia la alta temperatura emocional y humana distintiva de la obra de posguerra de Aleixandre; el segundo (a propósito de la aparición de los vols. 44 y 45 de la colección Adonais), la actualidad del Barroco con preferencia al Romanticismo; los dos últimos realzan la poesía religiosa de los autores mencionados, asunto en el que Ricardo Molina se expresa como un convencido creyente, algo que demuestran sin lugar a dudas *El río de los ángeles* (1945), *Tres poemas* (1948) y *Psalmos.* Y en las páginas de la revista fueron apareciendo, sucesivamente, breves selecciones, traducidas por él, de la obra religiosa de Claudel (nº 1), Emmanuel y Péguy (3), Francis Jammes (5) y Lanza del Vasto (segunda época, nº 5). En el mismo sentido debe tenerse presente el extenso ensayo dedicado al pensamiento teológico en *Hombre y Dios* de Dámaso Alonso, en el nº 7 de la segunda época.

En el número 6, «La poesía de Rafael Laffón», aun ocupándose de un poeta concreto, aporta consideraciones estéticas de alcance muy superior. Repite Molina algunas de las ideas ya apuntadas anteriormente: acusa a la poesía entonces vigente de romántica y despreciadora de lo que constituye la esencia del oficio y la expresión poética; condena el tremendismo y el trascendentalismo, la gesticulación visceral, la limitación temática, la retórica teatral en que suele envolverse una tragedia metódica y falta de autenticidad. Condena Ricardo las actitudes «humanizadoras» de la posguerra, en tanto que subordinan el buen hacer a la sujeción a un

catálogo de temas y apriorismos existenciales, y fomentan la degeneración del lenguaje poético y la retórica. Molina pedirá siempre que la poesía sea juzgada desde criterios intraliterarios, y abogará porque se la considere, ante todo y por encima de intenciones y temas, un especial modo de elaborar el lenguaje. Como caso ejemplar destacará la musicalidad de la palabra gongorina («Perfección», nº 7) y la capacidad de Juan Ramón para destilar su rica sensibilidad al margen del lenguaje lexicalizado, dejando siempre un nódulo de misterio al que sólo la intuición puede acceder («Juan Ramón Jiménez», nº 8).

En su segunda época, de 1954 a 1957, pierde *Cántico* su carácter coherente y cerrado, y deja de ser hasta cierto punto el vehículo de expresión de un grupo combativo en abierta pugna con las actitudes literarias imperantes. Acoge a poetas sociales como Blas de Otero y Victoriano Crémer, y al mismo tiempo adquiere un marcado tono misceláneo, favorecido por la ampliación del número de páginas. En los números 1, 2, 3, 4 y 8 aparecen sucesivos artículos dedicados a la poesía inglesa, francesa, gallega, italiana y china, debidos a Mariano Manent, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Álvaro Cunqueiro, Oreste Macrí y Marcela de Juan. Destaca, con valor de poética, la presencia de Cernuda, con quince páginas de poemas, en el número homenaje a él dedicado, el 9-10. Las breves notas ensayísticas que Ricardo Molina insertaba en las páginas finales de la primera época, y que siguen apareciendo, se ven completadas por ensayos que frecuentemente tienen más longitud y envergadura, debidos a autores externos al grupo, o del grupo mismo: Francisco López Estrada, José Luis Cano, el mismo Ricardo Molina, Mariano Manent.

Muchos son los cambios de esta segunda época en relación a la primera. Aunque las notas teóricas y críticas han dejado de ser el cauce casi exclusivo de la poética colectiva, Ricardo Molina sigue ahora escribiendo textos que prolongan los que en la primera época comentamos.

«La poesía comprometida» (nº 3) distingue entre *poesía comprometida* propiamente dicha y *poesía-mensaje*. La primera se caracteriza por estar puesta deliberadamente al servicio de una ideología, y corre el riesgo de convertir al poeta «ya en franco sectario, ya en emboscado propagandista». La segunda es aquella

que, si bien tiene un origen ideológico, lo asume de manera no programática, sin reducir el poema a mero vehículo proselitista.

«A good love poem... is prose» (nº 4) , comentando una cita de Eliot, nos deja leer entre líneas que la poesía descriptiva de las emociones, tal cual y sin que éstas se vean sometidas a una elaboración intelectual, es una forma torpe e inferior, en su prolongación –entendemos– de la tradición neorromántica.

«Autenticidad y humanidad» (nº 6) pone en solfa el prurito humanizador de ostentar cada poeta su biografía sentimental, desde el apriorismo de que la vida consiste sólo en tragedia y llanto, dándose el caso de que «se ha hecho de la angustia piedra de toque de la autenticidad, creándose así una angustia retórica, una tragedia convencional, un tono de voz tan desaforado que linda con el grito, o tan apagado y alicaído que suena a responso hipócrita».

«La poesía social como épica contemporánea» (nº 6 también) trata de la única perspectiva desde la cual la escritura comprometida puede ser válida: cuando el poeta, expresando sus vivencias y emociones personales, libre de toda coacción autoimpuesta, de todo encarrilamiento doctrinal previo al acto de escribir, da al mismo tiempo cauce a las esperanzas y zozobras de la colectividad de la que forma parte. «Sobre la comunión entre escritor y pueblo» (nº 8) denuncia la falacia de las llamadas formas artísticas populares, en cuanto son producidas por y para la burguesía, prefabricadora de un concepto de pueblo adaptado a sus conveniencias. La mayoría de las personas sin educación han sido, a lo largo de la Historia, ajenas al arte; la solución ha de buscarse, dice Ricardo Molina, elevando el nivel intelectual y cultural de los más, no rebajando el arte a formas degradadas en busca de la inmediatez comunicativa.

«La conciencia trágica del tiempo, clave esencial de la poesía de Luis Cernuda» (nº 9-10) no es en sí mismo un texto de poética propia, pero lo aproxima a ello el hecho de haber sido Cernuda elegido por el grupo como poeta predilecto y como blasón y meta en la voluntad de enlazar con el magisterio de la poesía anterior a la guerra civil. Elegía vitalmente auténtica e insuperable en su idoneidad expresiva es para Ricardo Molina la obra de Cernuda, fundada en la percepción angustiada de la temporalidad y en la cons-

trucción de la entidad del yo por gracia de la escritura; y naturalmente, piedra de toque con la que poner ineludiblemente de manifiesto la falsedad retórica del tremendismo existencial de la posguerra, contra el que militaron los poetas de *Cántico* desde el primer momento.

Puede afirmarse sin exageración que, desde las páginas de la revista *Cántico*, Ricardo Molina fue el espejo en el que adquirió entidad teórica la poética del grupo. Esa poética nos interesa doblemente: en su contraste con la obra de su autor, y en sí misma. Dejemos lo primero para más adelante. En cuanto a lo segundo, esa poética, a mi modo de ver, podría formularse así: 1°. Voluntad de enlace con la tradición, específicamente con los Siglos de Oro y el Barroco, y con la poesía contemporánea (Eliot, Rilke, Juan Ramón, el 27). Enlace que no supone reproducción o imitación, sino asimilación del magisterio de esas épocas en cuanto a las formas de aprehender y expresar la realidad, la imaginación y la emoción; y que admite tanto las formas estróficas canónicas como el verso libre y blanco. 2°. En consecuencia, rechazo de otras épocas consideradas inferiores a las antes citadas: el Romanticismo, por su discurso confesional y visceral primario y en bruto, declamatorio y exhibicionista; el Purismo, por su asepsia frente a lo emocional y existencial; el Superrealismo, por su autismo irracional y su consiguiente incapacidad para la comunicación. 3°. Rechazo, en lo estrictamente contemporáneo, del garcilasismo, del tremendismo, de la poesía social de agitación y propaganda, y de toda autocensura que excluya lo no común, lo no cotidiano y lo no contemporáneo en nombre de la comunicación mayoritaria. 4°. Asentimiento a un humanismo integral, vitalista, espontáneo y auténtico, y a la expresión libre del amor y el erotismo; a los referentes culturales y al realismo mágico; a una poesía de alcance colectivo e ideológico, siempre que proceda del pensamiento y la emoción individual, y no de una falsilla doctrinal externa.

La obra poética de Ricardo Molina

El río de los ángeles, publicado en 1945 en la revista *Fantasía*, exhibe ya algunas de las características distintivas del mundo poé-

tico y de la escritura de su autor. Abunda el verso largo, tan largo a veces que se vuelve versículo, y suele el poema alcanzar extensión considerable. En este primer libro están ya presentes los más evidentes rasgos que han de distinguir la voz de Ricardo Molina. Abundan las exclamaciones, las enumeraciones y las interrogaciones, y el amor y la Naturaleza se perfilan como temas centrales, a los que se añade una religiosidad convencional y confesional cuya fuente literaria se halla en la obra de poetas como Pierre Emmanuel, Charles Péguy, Paul Claudel y Francis Jammes, que Ricardo Molina apreciaba en grado sumo, y en varias ocasiones tradujo.

El poema «Más allá de los arenales» parece referirse a una aspiración a la pureza mediante la fusión con la Naturaleza («allí todo es pureza», leemos en uno de sus versos centrales); «El beso y el agua» plantea el amor como una reintegración al mundo natural. Los poemas más definitorios de la visión del mundo que vertebra este libro son, en mi opinión, «A la vida que es gracia», y «Cántico del río». Se manifiesta el poeta agradecido por el mero hecho de que exista el espectáculo de la Naturaleza (en lo cual volverá a insistir en algunas de las *Elegías de Sandua*), y profesa un vitalismo que admite, con la inocencia de un niño y como un elemento más del orden natural, las limitaciones de la condición humana: «todo lo que existe está satisfecho». Se siente intérprete y testigo de excepción de ese canto y mensaje de vida, y llamado a transmitirlo a sus semejantes. Pero en medio del himno ingenuo y eterno de las cosas, en contraste con los dones de la vida percibe una nota discordante: el hombre mismo, naturaleza desvirtuada y limitada, ofensa a la vida que lo circunda. Y en lugar de advertir, como Juan Bernier en *Aquí en la tierra*, que el hombre es un ser social y un producto de la Historia, atribuyendo esa degeneración a causas políticas, Ricardo Molina formula y resuelve el problema en términos religiosos, trayendo a colación la consabida idea de la Caída y el Pecado Original: «los tristes restos del Paraíso», «el Edén ya inhumano y solitario». Son nociones que podemos entender en su estricta acepción religiosa, o simbólicamente en términos estrictamente humanos; acaso sea preferible lo primero, a tenor del poema «Cántico de la resignación».

«Cántico del río» es un poema panteísta, dónde la identificación entre hombre y Naturaleza se simboliza imaginando que dos

enamorados se convierten en agua de río; en «Cántico del cuerpo sin alma» reniega el poeta de la suya porque, al estar dotada de conciencia individual, le impide fundirse con la Naturaleza. Años después, en «Hora de amor», de *Corimbo* (1949), formulará la misma idea.

Algún otro destacable ejemplo de poesía religiosa tenemos en *El río de los ángeles*: «Cántico de la Sierra» y «La fuente del Arco», manifestación los dos de una acción de gracias que brota de la complacencia ante el espectáculo del paisaje.

Las *Elegías de Sandua* fueron objeto de dos publicaciones, ambas en 1948. En el mes de enero, trece de ellas componen el primer extraordinario de la revista *Cántico*, e inician una serie de breves libros de poesía que, publicados de manera paralela a la revista misma, alcanzará sólo cuatro números. En octubre la colección Adonais, la más prestigiosa entonces del país, lanza un volumen que contiene treinta y tres. Las *Elegías* revelan ya a un gran poeta, dueño de sus recursos y consciente de su estilo, de sus preocupaciones y de la constelación de imágenes mediante las cuales expresarlas.

Las más densas y cuidadas fueron las incluidas en el cuadernito de *Cántico*. Son en su inmensa mayoría poemas de amor, en los que diríase que libran batalla las influencias de Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, y parecen distinguirse ecos de poetas clásicos españoles del XVIII y del Siglo de Oro. En *Elegías de Sandua* se perfila y concreta el binomio de Amor y Naturaleza que formaba ya el nódulo de *El río de los ángeles*. En la novena de la edición de *Cántico* («Son muchos los que piensan que el poeta...») se autodefine Ricardo Molina como un ser que no huye de la realidad cotidiana ni busca embellecerla como forma de evasión; por el contrario, es idéntico en su forma de afrontarla, dice, a los demás hombres, aunque acaso más triste y desolado por tener mayor conciencia de hallarse inmerso en un mundo sórdido. El poema insiste en un cotidianismo del que había toques justos y naturalmente surgidos en otros anteriores del mismo libro.

En términos generales, los poemas añadidos en la edición de Adonais me parecen de calidad inferior a los trece que lleva la edición *Cántico*. Casi siempre insisten en tono menor en ideas o intuiciones ya escritas; en algún caso pudiera tratarse de primeras

versiones. El tratamiento solidario de Amor y Naturaleza, que centraba el mundo poético de Ricardo Molina en su primer libro, da también razón de *Elegías de Sandua*. El poeta se nos presenta movido por un impulso incontenible que le lleva a sentirse parte del Universo y del paisaje, en cuyo seno explaya euforias sin objeto, por obra del amor rememorado. La Naturaleza despierta en él la nostalgia y el recuerdo de la felicidad pasada, que transcurrió en los mismos lugares que ahora son visitados en soledad. El que antes fuera escenario de felicidad se convierte en fuente de tristeza; en medio de una Naturaleza cómplice, el solitario se complace en degustar su abandono. Para Ricardo Molina, el amor parece ser un estado de olvido de la propia identidad, de quebrantamiento de los límites de la conciencia individual, de inmersión en la belleza y en la inocencia de los elementos. El panteísmo de «Cántico del río» reaparece con frecuencia, y explica igualmente algunos poemas de *Corimbo*, como el ya citado «Hora de amor».

La elegía tercera de *Cántico* es seguramente la más sintética de todas ellas y la que contiene la más profunda y extensa formulación del mundo que en su contexto se construye: visión alegórica de un espacio en ruinas que para el poeta es símbolo de su propia historia y de su presente. Del mismo modo que en casi todas las elegías es el amor una pasión fructífera, que por gracia de la exaltación del enamorado halla su correlato en el esplendor del paisaje (y se lo confiere), aquí estamos frente a una Naturaleza desolada, aunque en medio del estrago queda la nostalgia de los días pasados, que no quiere ser rota ni un momento por la representación en la memoria de la felicidad ausente, que el poeta desea y a la vez teme suscitar. La octava (de *Cántico*) se refiere a la brevedad del amor, mediante la clásica equiparación con la de la flor. La decimotercera (de la edición de *Cántico* también), entre otras, aporta un autorretrato o declaración de principios según el cual el goce es lo único que justifica una vida a la que el amor que se ha poseído basta a dar sentido; el mero hecho de vivir, aunque sea en el dolor, es ya suficiente. Tan colmado se siente Ricardo Molina ante el espectáculo de la vida, que se acusa de hallarse apegado a las cosas terrenales, olvidado de Dios, en la vigesimonovena.

En *Tres poemas* (1948), tras el paréntesis de sobriedad que suponen las *Elegías de Sandua*, vuelve Ricardo Molina al estilo

pletórico y aluvial que ya era detectable en *El río de los ángeles*. Este libro, poco logrado a mi modo de ver, manifiesta una estrecha proximidad al existencialismo religioso más dramático, del que tantos ejemplos ofrece la poesía española de posguerra. Lo cual no quiere decir que se trate de un libro insincero.

En *Corimbo* y *Elegía de Medina Azahara* retornará Ricardo Molina al buen hacer y el temple espiritual de *Elegías de Sandua*. *Corimbo* (1949) es una colección de textos de palabra medida y en general serena, superada la culpabilidad gesticulante de *Tres poemas*. Vuelve Ricardo a darnos fe de un vitalismo que valora la adquisición de la sabiduría fruto de la experiencia tanto como el goce mismo («En esta encrucijada»), y se muestra reconciliado con un amor cuyo recuerdo no le produce desazón ni amargura, sino agradecimiento cósmico doblado de trascendentalismo metafísico. *Elegía de Medina Azahara* (1957) es una meditación sobre asuntos familiares al autor como la fugacidad del amor, de la felicidad y de la belleza, predominantemente en poemas cortos y sintéticos de los que está ausente la angustia y casi siempre el desarrollo discursivo, poemas en los que Ricardo Molina quiere dar testimonio de serenidad, prolongando el tono de *Corimbo*. De algún modo es anticipo del último que publicara en vida, *A la luz de cada día*, testamento de intención ética, catálogo de intuiciones e imágenes anotadas al desgaire y textos de acarreo, con algún buen poema como «Nocturno romántico».

Póstumamente, en 1975, se publicaron dos brevísimas colecciones, *Regalo de amante* y *Cancionero*; con la referencia a ellas terminaba mi capítulo de 1976 sobre Ricardo Molina, en términos que quiero recordar aquí. Datables hacia 1947, constan de poemas no destinados a la publicación y por ello escritos al margen de toda autocensura. Junto con *Elegías de Sandua*, *Regalo de amante* es para mí la poesía más intensa y auténtica que saliera de la pluma de su autor. Su tema es el amor, ejemplificado en un corto número de estaciones: la fascinación inicial, el deseo, la sexualidad plenamente aceptada, todo justo y preciso en estos poemas secretos.

En la bibliografía de Ricardo Molina que lleva mi libro de 1976 figuran como inéditas dos colecciones, *Psalmos* y *Homenaje*, que pude manejar en aquel momento; no cito, en cambio, *Otros poe-*

mas, ni creo haberlos visto. Preferí soslayar *Psalmos*, centón de oraciones gemebundas, manifestaciones de autoenvilecimiento y golpes de pecho, por su tufo de sacristía, catequesis y procesión de flagelantes, emanado de la conciencia de culpa que contrapone al amor de Dios un amor carnal definido como satánico. Véase, como botón de muestra, el octavo.

Sí comenté *Homenaje* en 1976 con cierto detenimiento. Es un libro demasiado extenso, poco coherente y de calidad desigual, cuya composición fue discurriendo paralelamente a la de los libros publicados. El poeta sumamente versátil e irregular que fue Ricardo Molina se sintió sin duda compelido por los prerrequisitos estilísticos que impone el concepto convencional y académico de homenaje; los poemas son casi siempre de factura clasicista y a menudo imitan, o intentan imitar, el estilo tópico del homenajeado, o bien parafrasear alguna de sus obsesiones distintivas. La marginación del yo lírico propia del género hace que, paradójicamente, Ricardo Molina nos haya descubierto en estos textos, al sentirse obligado a poner coto a una facilidad confesional que tantas veces lo condujo a un resultado superficial o banal, algunas de sus más profundas y verdaderas preocupaciones personales y literarias. El «Homenaje a Propercio» se refiere a la fugacidad del amor; el tono elegíaco cede ante la aceptación de esa fugacidad misma, ante la reconciliación con el mero quehacer vital y la exaltación del presente, en los homenajes a Goethe, a Walt Whitman o a Rilke. En otros casos, los homenajes se justifican por un simple y muy legítimo placer de lectura ante el texto bien hecho; tal es el caso de los dedicados a Virgilio, Ovidio, Ezra Pound o Pedro Gimferrer.

Otros poemas y la serie de dispersos publicados reúnen textos menores y casi todos irrelevantes, con alguna excepción como «Cántico de las puertas cerradas».

Esta edición

Me resulta difícil darle el visto bueno, por dos razones.

La primera, el prólogo insustancial, insuficiente, fragmentario y descosido con el que se abre, en el que Diego Martínez Torrón

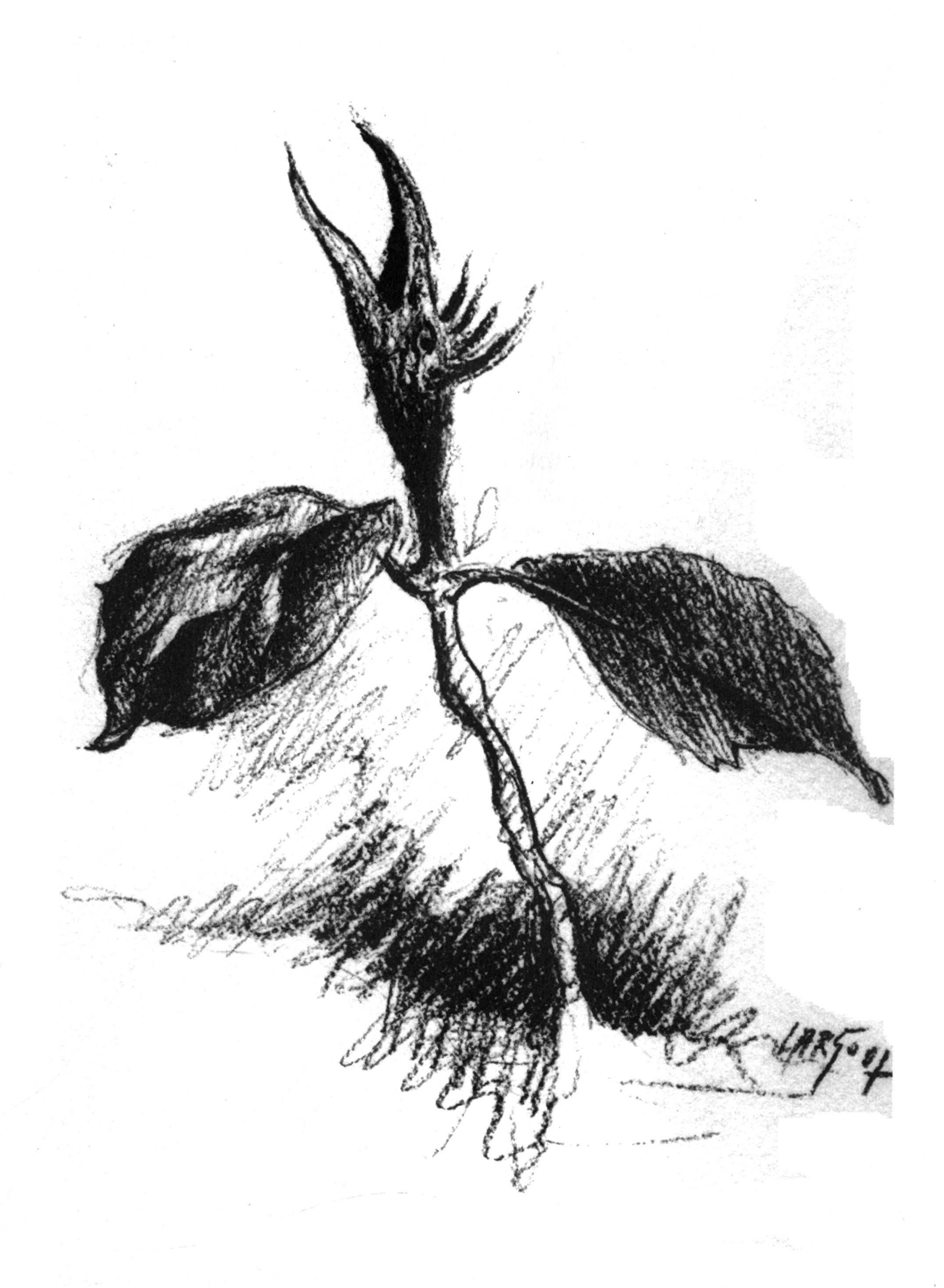
se ha dejado llevar por la facilidad de una rápida faena de aliño. En la primera de sus líneas se lee que «Ricardo Molina es el poeta señero y más profundo del grupo *Cántico*». Si el término «señero» se emplea en el sentido de «el que lleva la seña» [el estandarte], estoy de acuerdo, pues ya dije antes que Ricardo formuló la poética de *Cántico* en nombre de todo el grupo. Pero si «señero» quiere decir, como supongo, el primero y superior, no puedo estarlo: para mí, como todo el mundo sabe, lo es Pablo García Baena.

Pero dejemos los valores a un lado. ¿Qué significa que Ricardo Molina es un poeta «siempre dulce», que se manifiesta «siempre en ese estilo dulce de quien ama la placidez de la vida», y que estuvo «encerrado en un hermoso universo lírico»? Hasta la crítica más libremente impresionista tiene unos límites, que me parecen transgredidos por tanta dulzura. Además de la falta de contenido crítico y filológico del término, no es en modo alguno adecuado a la vida ni la obra de quien no vivió su sexualidad, a diferencia también de lo que dice el prólogo, con aceptación y placidez, sino con angustia moral, recelo social y culpabilidad religiosa. A esa constelación de sentimientos, imposibles de reconciliar con la dulzura, debió Ricardo sus peores libros (*Tres poemas* y *Psalmos*), que en su religiosidad crispada desentonan poco gratamente en el concierto de *Cántico*, y contradicen la poética personal y del grupo que el señero Ricardo asumió y expuso, y a la que he dedicado el primer apartado de estas consideraciones. Y conste que reconozco la licitud de la necesidad espiritual que lo llevó a esas dos incursiones en el tremendismo y el neorromanticismo que siempre había condenado.

Ricardo Molina hubo de padecer una punzante autocensura, verosímil en quien podía anticipar sin esfuerzo los efectos de la intolerancia moral circundante –la del poder y sus instituciones, y la acaso más insufrible de la sociedad–, muy activa y perceptible en el círculo cerrado de lo que, para entendernos y utilizar el lenguaje del tiempo del que estoy hablando, habría que considerar una enjuta ciudad de provincias. La coacción moral en la que tuvo que sobrevivir su heterodoxia le hubo de afectar de dos formas: una, condenándolo parcialmente al silencio y la disimulación; la otra, más sutil, llevándolo a contaminarse del lenguaje del poder,

y a interiorizarlo como culpa. Un primer síntoma inequívoco lo tenemos en la exaltación de Gide y Whitman en la citada reseña de *Alegría* (*Cántico* nº 1), para inmediatamente recoger velas en el número siguiente. Miedo a la censura externa o bien ambigüedad y contradicción íntima y auténtica a propósito del erotismo, tanto da: pero ni lo uno ni lo otro almibaran la existencia.

La segunda razón se refiere a algo ya apuntado al comienzo. En ningún momento se anotan los poemas que lo requieren, se justifican las decisiones ecdóticas adoptadas, la valoración negativa y modificación de anteriores ediciones debidas a personas del mayor fuste y respeto, ni los cambios mismos introducidos en cuanto a la literalidad de algún verso, o el contenido de algún libro. No hay ni siquiera una relación bibliográfica de las primeras y sucesivas ediciones de Ricardo Molina, ni una descripción somera de los manuscritos manejados. Es de suponer que todo lo que tan llamativamente falta aquí se encuentre detallado en la tesis doctoral antes citada, pero dedicar a esos asuntos unas cuantas páginas junto a las mil cien que ocupan estos dos volúmenes hubiera sido un asequible acierto©



Gallo celestial

Nélida Piñon y la memoria del cuerpo

Marifé Santiago Bolaños

En el discurso de recepción del Premio «Juan Rulfo», Nélida Piñon, la primera mujer que lo recibe señala que «la memoria de la mujer está en la Biblia. Aunque ella no haya sido la interlocutora de Dios». Y que «esta memoria también se encuentra en los libros que la mujer no escribió»[1]. De aquí que la escritora brasileña, atlántica y universal, considere que narra «con el placer de servir a la literatura con memoria y cuerpo de mujer»[2].

Quisiera recorrer el tejido de esas palabras emanadas de la condición de ser mujer, es decir, «la otra cara de Homero, la otra cara de Shakespeare, la otra cara de Cervantes»[3]. Centraré este breve paseo en las líneas simbólicas compartidas más destacadas de los relatos que como *El calor de las cosas y otros cuentos*, han sido editados por Fondo de Cultura Económica (2005), anunciando que lo que ahora comentaré con ustedes forma parte de un estudio amplio y ya bastante avanzado sobre el gesto en la escritura, como «lenguaje» de lo que llamo «pensar con el cuerpo», investigación en la que la obra de Nélida Piñon tiene un lugar destacado.

Esa «otra cara» de los autores a los que se refiere nuestra autora, y que configuran una parte importante de la memoria de los

---

[1] Piñón, Nélida: *«El presumible corazón de América»*, discurso del Premio «Juan Rulfo» 1995, en *El calor de las cosas y otros cuentos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 15.

[2] Idem: p. 16.

[3] Idem: p. 15.

logros de la humanidad, procede, en palabras de Nélida Piñon, de la usurpación de los narradores que, convertidos en únicos intérpretes de la memoria bíblica, de esa memoria «del libro», ignoraron, o acaso les cupo desconocerlo, «la materia poética depositada en el corazón femenino»[4], un corazón que guarda lo que de búsqueda y hallazgo posee la vida humana. En palabras de Nélida Piñon:

> *En algún lugar de la mujer, y sólo ahí, se alojaron, para siempre, las espinas de las interminables peregrinaciones humanas por la tierra, sin las cuales ninguna obra de arte hubiera podido ser escrita*[5].

Pero la «otra cara» desestima la línea recta. Entonces la mujer narra. La narración es un viaje. Mas no un viaje cualquiera: no el viaje del conquistador; tampoco el del diletante. El viaje de la escritura se señala con las espinas que el arte florece; llamémoslo «catarsis». Y, desde la condición de mujer es, en la obra de Nélida Piñon, tanto la Sherezade que sobrevive como el Simbad que intuye: una invitación a compartir la vida, a modificarla, a degustar con placer la intuición alojada, como una promesa, en el cuerpo escribiente de quien recorre, por tradición y por voluntad, el Campo de Estrellas, la Compostela del renacimiento en la atlántica Galicia del peregrinar imaginado que inventó Europa, y que en tal invención continuó el sueño iniciado en la Grecia de los dioses humanizados y del pensamiento que torna el sometimiento a lo divino en libertad de lo humanamente sagrado. Abrazado a la América de los mitos, de las aguas y de la dionisiaca naturaleza que hace acólitos de Dionysos a sus criaturas.

Es la palabra de Nélida Piñon una palabra que confiesa; es decir, que comparte actualizándola la memoria de su propia corporeidad, cuya infinita contingencia propicia el crecimiento de la grandeza cotidiana hasta hacerla volar, como es, desde su punto de vista, el esfuerzo constante de este ángel caído que es el escritor.

Dice María Zambrano en *La confesión: género literario:*

---

4 Ibidem.

5 Ibidem.

La confesión parte del tiempo que se tiene y, mientras dura, habla desde él y, sin embargo, va en busca de otro. La confesión parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo, es una acción sobre el tiempo, más no virtualmente, sino en la realidad[6].

La escritura de Nélida Piñon también se realiza «con el tiempo» y, hablando desde ese presente, lo trasciende adaptándolo a las sugerente metáfora de la ruina: búsqueda de una ilusión que, como el cuerpo siempre en transformación, acompasa su cambio al propio cambio de la historia engendrada desde la voluntad, y también desde aquello otro que llega o está sin que la voluntad pueda intervenir. Por eso, la contemplación estética de una ruina, su fuerza alegórica, estriba en «confesar» la secreta realidad de la Belleza, como establece en tal género literario María Zambrano, y como se vale de su «método» Nélida Piñon. Al hacerlo, se manifiesta el carácter desenraizado y proteico de la firme y paradójica naturaleza humana, cuya longitud existencial configura un tejido trazado con el recorrido vital de todos los otros, sin que la proximidad o la lejanía impongan su despótica ley, pues la condición peregrina expresa el antes y el después que el instante escrito concede a cada ínfima partícula de vida visible o de vida soñada.

Así, la mujer, el hombre, el vegetal, el animal o el mineral laten y respiran en la narración, regalando un saber físico demoledor de clasificaciones jerárquicas y eruditas que pretendan arrogarse el derecho de una praxis unidireccional. Y aportan otro saber: el del cuerpo. El saber del gozo y del dolor; un saber, por cierto, mucho más compartible por todas las personas que las ideas y las acciones que de tales ideas se derivan. Cuando se piensa «con el cuerpo» la lógica mágica se incorpora al propio hecho de pensar.

María Zambrano escribe en *El hombre y lo divino:*

De toda ruina emana algo divino, algo divino que brota de la misma entraña de la vida humana; algo que nace del propio vivir humano cuando se despliega en toda su plenitud sin que haya venido a posarse como regalo concedido de lo alto; algo

---

[6] Zambrano, María: *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 17.

ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite y soportado su fracaso y aun su muerte: el algo que queda del todo que pasa[7].

He escuchado decir a Nélida Piñon que hay que escribir porque la historia se evapora como el perfume o como el almíbar. En tal responsabilidad estriba, nos parece, tanto la capacidad humana de generar Belleza, de hacer de la vida una obra de arte, como la «necesidad corpórea» en la que nace tal posibilidad. Por ello, el concepto y la experiencia se imbrican en nuestra autora mostrando la inteligencia del amor, en su doble acepción terrestre y urania.

Hay en su obra, como en la del Cervantes quijotesco, según su propia lectura, compasión, caridad y antiautoritarismo, la obligación del escritor en general, americano en particular, dice Nélida Piñon, de combinar el arte literario con la apología de la conciencia. Y hay, además, esa suerte de amorosa ascensión que recoge la bella imagen beguina de una madre levantando en brazos al niño, que, en Nélida Piñon, es además, de mujer y feminista como modo de estar en el mundo. En una reciente reflexión de Amelia Valcárcel sobre el Feminismo leemos:

El feminismo es lo mejor que le ha pasado a la democracia. [...] Amplía sin descanso la ciudadanía. Urge a tomarse en serio la igualdad humana, el respeto y los derechos. Abroga prácticas seculares de discriminación. Y compromete de un modo tan pegado a la piel, que lleva el debate moral a las casas, los cuartos, las relaciones más cercanas[8].

La lengua maternal, acogedora, de mujer que narra porque es su naturaleza dar cobijo –deshumillar todas las cosas, dice Zambrano que es la tarea del arte–, recrea, en Nélida Piñon, la «lengua feliz» de las escritoras beguinas. La dimensión que aporta una escritura cuyo misterio estaba en la falta del mismo, y cuya religiosidad estaba en hacer gozosamente alado el saber del cuer-

---

[7] Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991, p. 237.
[8] Valcárcel, Amelia: «Bachelet presidente», en *Nombres propios*, Fundación Carolina, 2006, p. 76.

po, es simbólicamente aplicable al estilo de Piñon. Reproducimos un fragmento de *El Dios de las mujeres*, de Luisa Muraro porque señala algunas ideas interesantes en el contexto de nuestra autora:

> *Las escritoras beguinas del siglo XIII inventaron una teología en lengua materna y fue por este camino por donde llevaron a Dios a la fragilidad de los inicios [...] y establecieron con Él o Ella una relación que respondía a su experiencia. Y la salvaba. Una relación en la que está permitido tocar y ser tocadas, comer y ser comidas, usar y ser usadas, agredir y ser agredidas, sin confusión y sin separación, como la naturaleza humana y divina en Jesucristo, como en la playa el mar y la tierra*[9].

Como aquellas mujeres del medioevo que vivieron su deseo en la escritura, toda la obra de Nélida Piñon «inventa» espacios cordiales de convivencia y libertad, incluso cuando lo narrado lo es de la ignominia. En tales casos, no ocultar la infamia y reconocerla es estar permitiendo su aniquilación.

La vida se le derrama como la leche que amamanta y, al escribir, acorta la distancia entre el fracaso que todo dolor innecesario ejemplifica, y el deseo inmenso que, como impulso hacia la sabiduría, ocurre en el alma enamorada y libre que su escritura enseña a disfrutar.

Es en tal punto donde querríamos concluir este breve viaje: en el lugar que el cuerpo crea con su gesto, como si la mano que escribe no fuera más que el final de un rito semejante a la danza o al sonido que fluye en una ópera. Tendríamos que decir que es demasiado sencillo identificar tal estilo desde el gusto de la propia Nélida Piñon, apasionada disfrutadota de la danza o de la obra de arte total que la ópera simboliza. Sin embargo, desde esa otra cara que ella ofrece iluminar para que contemplemos el rostro en plenitud de la escritura de las mujeres, invertimos la sentencia: la naturaleza armonizada por su voluntad hace que Nélida Piñon comulgue con la delleza en la ópera, en la danza clásica, como anagnórisis, y que toda su obra de escritora pueda, así, ser leída

---

[9] Muraro, Luisa: *El Dios de las mujeres*, Madrid, Horas y Horas La Editorial, 2006, p. 76.

como el anuncio de esa exaltación impronunciable que provoca la aparición del sonido o del movimiento.

Ya Nietzsche nos invita al templo de la filosofía desde el espíritu dionisiaco como metáfora del pensamiento, pues es la Danza el arte de la impermanencia y, por lo mismo, un preciso discurso sobre la naturaleza humana. Como en la vida humana, no hay en la danza siquiera una partitura que recoja la intención, o un mero apunte textual que dé cuenta de la palabra o del espacio que habrá de ser recorrido: es técnica, intuición y desaparición de la técnica; todo es soledad, esa que escribiendo, dice María Zambrano, mantenemos. De la danza quedan, como mojones en el camino del pensamiento, imágenes, vibraciones; la geometría se hace luz, abandona la mera medida y la mera utilidad y se transforma en huella, en presencia que sólo será visible cuando la danza tenga lugar. Danza, pues, como arte de la memoria del cuerpo.

Dionysos aparece y los umbrales, las puertas que separan lo visible de lo que no se ve, dejan que pase el sueño creador que inaugura una «matria» nueva, un hogar nuevo. Nélida Piñon danza en los textos, o sus textos son una danza desbordada, protocolariamente inesperada, que refleja el rostro de Shiva creando un mundo con su baile: ritmo, cadencia, silencio, el gesto que traza un tejido, que dibuja el cuerpo de la invisibilidad secreta y da rostro a los misterios:

> *Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica [...] El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez*[10].

Tal escribe Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, para continuar:

---

[10] Nietsche, Friedrich: *El nacimiento de la* tragedia, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 45.

[...] algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros[11].

El lenguaje nacido es, entonces, un humano conjuro capaz de abolir el azar, y autora, narración y lector danzan juntos. A veces, en un abismo, ciegos los ojos, atadas las manos, con la desesperación común de quien acepta un por qué de derrotas cuyas heridas no cicatrizarán nunca. Pero la palabra sigue siendo, a pesar de todo, «matria» y ofrece la voz, el abrazo, por si al ser humano todavía le quedase alguna fuerza para seguir. Gesto sanador, ofrecimiento, estas palabras. Al inicio de nuestra intervención hablábamos de ángeles caídos, los escritores, esforzándose por volar; y de la mujer como sacerdotisa que custodia el peregrinar humano que ha dado lugar a la escritura, al libro. Danza.

De la tierra al cielo, entonces, hay un pasadizo que puede recorrerse de la mano de la imaginación sin límites, y una bellísima certeza regalada por Nélida Piñon:

No hay castigo para los que se exceden en el campo del arte[12] ©

[11] Idem, p. 49.

[12] Piñón, Nélida: ob. cit.: p. 25.



¿Qué quiere decir?


Encuentros
en casa
de América



Malentendido

Un mundo sin Brasil

Imma Turbau

Crecí convencida de que el mundo sin Brasil sería un lugar mucho peor. En realidad, crecí convencida de que el mundo sin Brasil, sin García Márquez y sin setas sería un lugar tan malo que no valdría la pena vivir. No digo que siga pensando exactamente igual, porque con los años uno, si no se vuelve totalmente rígido, deja entrar muchas cosas en su vida, pero no andaba muy lejos de lo que todavía pienso. Y no debo desviarme de Brasil.

Todo fue por Jobim. Tom Jobim. António Carlos Jobim. Aunque claro, yo tardé un montón de años en saber que Tom Jobim y António Carlos Jobim eran la misma persona. Más bien tardé un montón de años en confirmarlo, porque siempre lo sospeché, o lo supe. Pero me daba vergüenza preguntar. Era en esas edades.

Con seis años yo sabía alcanzar un estado de gracia, un estado de gracia que no se gastaba, que podía repetir a mi antojo, que me transportaba en unos raptos que si hubiera tenido más vocabulario habría llamado no sé cómo, aún me faltan palabras. Pero estado de gracia lo define bien, y recuerdo que entonces ya los llamaba así, sería una expresión que había oído en la iglesia y que no dudé en adoptar para denominar a los momentos en que no había nadie en casa y ponía el casette que tenía «Águas de março» y me ponía a cantar sobre las voces de Elis Regina y Jobim, terminaba por susurrar la canción del embeleso que me producía, y al final improvisaban, se lo pasaban tan bien, reían en la canción. Y yo sabía que no se podía estar mejor. Me sabía la letra de memoria, y aunque no tenía ni idea de lo que decía sí tenía muy claro lo que quería decir. Sólo con recordarlo me llega toda la felicidad del mundo.

Mi país imaginario es Brasil. El lugar al que me gusta pensar que puedo volver, sin haber ido nunca. He pasado miles de horas de mi vida en Brasil, en la música, en los libros, en las películas, incluso en el fútbol. He vivido en mil carnavales, con Orfeu y sin él, en el sambódromo, en Copacabana, frente a la playa interminable y las mujeres que no pueden existir, porque hacen hacer canciones como «Garota de Ipanema», en las líneas imposibles de Brasília y los sueños de la razón, y en los hombres que van a un país nuevo para llevar a cabo grandes cosas, cosas que siglos después siguen importando. Es la belleza del movimiento de Pelé, nadie que haya crecido amando a Pelé, como es mandado en las personas de verdad, puede después ser un intolerante, creerse puro, desear castigar a los diferentes. Qué bien que existe Brasil, que me enseñó el Amazonas, los primeros indígenas que conocí, el Mato Grosso de resonancias épicas en la infancia, el Pao de Açúcar, el Cristo Redentor sobre el Cerro del Corcovado, que por cierto, es otra de las más hermosas canciones del mundo.

Cada palabra que entendía en medio de la letra era un regalo maravilloso. Quizá ahí empezó el vicio de buscarlas.

Luego vinieron los libros, *Capitanes de Arena*, de Jorge Amado, que a la edad apropiada es algo muy grande. Los protagonistas tenían mi edad, eran niños. Era mi primer libro de adultos con protagonistas niños. Luego los busqué porque siempre fui una niña que menospreciaba y odiaba la infancia, que quería dejar atrás ese momento y ser por fin mayor. Y crecí un poco más y ya leí *La república de los sueños*, de Nélida Piñón. Y me metí en un barco a Brasil, con dos amigos. Y ya no volví. Me quedé a vivir en Brasil. Y vinieron Maria Bethânia, y Vinicius de Moraes, y sus poemas, y Gilberto Gil, y Baden Powel, y Elis Regina, y Caretano Veloso, Chico Buarque, y Paralamas do Sucesso, Os mutantes, Adriana Calcanhotto, Daniela Mercury, que una vez me salvó la vida, Enrique Veríssimo, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Marisa Monte, Arto Lindsay, Moacyr Scliar, Machado de Assís, qué sé yo...

Yo vivo en un república, la de los sueños de Nélida Piñón. No tengo otra patria©

Nelida Piñón: «Sólo contando historias nos damos cuenta de quiénes somos»

Ana Solanes

LA ESCRITORA NÉLIDA PIÑÓN ACABA DE RECIBIR UN HOMENAJE EN LA CASA DE AMÉRICA, EN MADRID. CON ESTA ENTREVISTA REPASA SU OBRA, HABLA DE SUS INQUIETUDES Y SUS PROYECTOS Y SE DECLARA UNA ENAMORADA DE LA LENGUA PORTUGUESA, AUNQUE HABLARLA LE HAYA SUPUESTO ALGUNA DESVENTAJA EN UN CONTINENTE DE HABLA ESPAÑOLA.

Nélida Piñón te saluda con una gran sonrisa y desde el primer minuto comprendes que ese es su gesto natural. Una sonrisa cálida y contagiosa que empieza en sus ojos y que acaba por envolver toda la conversación: «Tengo una tendencia natural a sentirme bien. Me siento bien en la vida», explica, sin que en realidad haga falta, la escritora brasileña, que acaba de pasar por Madrid para ser objeto de un homenaje organizado por la Casa de América.

Nacida en Río de Janeiro en 1937, Nélida Piñón es hija de emigrantes gallegos que, como los protagonistas de una de sus novelas más célebres, *La república de los sueños*, dejaron atrás la miseria de Galicia para cruzar el Atlántico detrás de una utopía. A esos padres, a quienes siempre agradece que fueran «generosos y liberales» y a su abuelo, de cuya memoria se considera heredera –«mi abuelo es mi narrativa», suele decir–, debe en parte su voz tan personal como escritora, donde la memoria se mezcla con la fantasía y con los sueños.

Suele decir que para ella la literatura es como «una ciudad enterrada que hay que desenterrar» y lo ha hecho durante toda una vida dedicada a contar historias ya sea en forma de cuentos, como los que conforman los volúmenes *El tiempo de las frutas* (1966), *Sala de armas* (1973) o *El calor de las cosas* (1980); o en novelas que cuentan con miles de lectores, se han traducido a diez idiomas y se han publicado en más de veinte países: *Madera hecha cruz* (1963), *Fundador* (1966), *La casa de la pasión* (1972), *La fuerza del destino* (1977), *La dulce canción de Caetana* (1987), *La república de los sueños* (1984) o *Voces del desierto* (2004), estas dos últimas publicadas en España por la editorial Alfaguara.

Tras muchos años de trabajo le llegó el éxito, fue durante dos años la primera mujer presidenta de la Academia Brasileña de las Letras, a la que pertenece, además de miembro de la Academia de Ciencias de Lisboa y de la Academia de Filosofía de Brasil, y resultó distinguida con premios tan prestigiosos como el Príncipe de Asturias de las Letras o el Juan Rulfo.

Un nuevo homenaje, la Semana de Autor de la Casa de América, ha traído Madrid a esta figura fundamental de las letras iberoamericanas. Con ella hablamos de su gran pasión, la literatura, y hasta de una pasión más pequeña... su pequeñísimo perro, Saveiinho, cuyas fotos enseña orgullosa justo antes de comenzar la entrevista.

– Después de tantos años entregada a la literatura y después de tantos premios y reconocimientos, ¿se llega a acostumbrar uno a los homenajes?

– Yo vivo deprisa, tengo la sensación de que soy una víctima de la acumulación de la vida. Tengo una vida polisémica, múltiple, pero también ha sido la vida que yo misma he construido, así que no me puedo quejar de la urgencia o del exceso de trabajo. No me siento alguien hecho de piedra, soy y prefiero ser de carne y hueso, porque lo perpetuo es peligroso y lo bueno es mutable, y además tengo algo a mi favor: que se me olvida, en el buen sentido, todo lo que tal vez podría avivar mi vanidad. De manera que

---

«Lo perpetuo es peligroso y lo bueno es mutable»

esa clase de premios los acepto muy agradecida, con alegría pero con naturalidad. Pienso que he trabajado mucho, pero también que en mí hay mucha gente, es como si yo fuera una representación de toda mi gente, de todos los que me ayudaron en unos u otros momentos de la vida. Así que cuando me premian o cuando soy honrada es como si, de alguna forma, yo repartiese con todos ellos la recompensa que me dan.

– Empezó a escribir desde muy niña. ¿Tiene la sensación de que eligió la literatura como forma de vida o fue la literatura la que la eligió a usted?

– Qué bonito modo de verlo, darle la vuelta a la vocación y ser elegida por aquello que te apasiona... Yo inicialmente quise canalizar todas las emociones que apenas empezaba a sentir desde niña, así que para vivir intensamente todo lo que me pasaba, elegí la literatura, porque me pareció que ella encarnaba las aventuras, te las ponía en la palma de la mano. Me gustaba pensar que yo podía vivir todas aquellas aventuras que me faltaban y que el autor ya había vivido, y pensé que tenía que hacerme escritora para lograr ese placer y poder dárselo a otros. De manera que tienes toda la razón: yo la elegí pero a la vez fui seducida por la literatura. Ha sido una conquista mutua, en las dos direcciones, un caso de amor profundo. Jamás le reclamé a la literatura que me diera mucho trabajo o exigiera mucho de mí, o que fuese inmediato o tardase en llegar el reconocimiento. Esas cosas llegan más adelante, si lo hacen, y por sí solas, de un modo natural. Si vas a buscarlas, tal vez se alejan de ti.

– Pero, a pesar de todo, ¿siente que fue tardío ese reconocimiento?¿Por qué cree que se hizo esperar tanto el éxito?

– Si soy sincera, creo que sí, que tal vez se hizo esperar más de la cuenta. Puede que la explicación esté en el idioma que hablo y en el que están escritos mis libros. Si viviera en otro país y otra cultura, si escribiera en castellano, el reconocimiento hubiera sido más temprano. Todo lo mío tiene que ser traducido y yo me veo obligada a hacer el esfuerzo de hablar en castellano para que la

---

«Para vivir intensamente todo lo que me pasaba, elegí la literatura»

gente sepa cómo pienso. ¡Imagina como sería si pudiera hablar en portugués! Además nunca he sido de temperamento agresivo, nunca he exigido nada a nadie, porque para mí sería un acto de mala educación y, llevado al extremo, hasta un acto inmoral el exigir nada; y además hubiera herido mi dignidad, mi orgullo de persona y de mujer. He vivido la naturalidad de esperar que algo pudiera pasar. Carmen Balcells, mi amiga y agente, siempre me dice que yo he tenido una paciencia extraordinaria, más propia de alguien que aceptase no tener un gran mérito que de alguien que confía en su trabajo, y eso yo sí lo hago, sí mezclo la ilusión con la convicción cuando afronto la escritura de cada uno de mis libros. Pero no es humildad, no, es que me pareció que había que jugar con la historia y vivir con la geografía, no olvides que viví momentos esenciales de mi cronología bajo una dictadura, que Brasil era un país muy pobre y que no es fácil abrirse paso en esas condiciones. Nosotros nunca tuvimos un puente de Brasil a Europa, un escritor brasileño no llegaba a Europa y se encontraba con una comunidad que le ayudara como les ocurría a los hispanos, que tenían la ventaja de la lengua, del poder literario y de los nombres ya implantados que yo nunca encontré.

– Pero habla español perfectamente. ¿Nunca pensó utilizar esa lengua para que su obra alcanzara mayor difusión?

– Sentí que tenía una deuda con el portugués. Hubo un momento en el que, sin duda, hubiera podido escribir bien en castellano, de una forma creativa, pero pensé que debía una fidelidad moral y amorosa a mi país y a mi lengua. Yo soy una mujer absolutamente enamorada del portugués, es mi dominio, mi territorio.

– ¿Qué peso ha tenido Galicia en su vida, en su narrativa?

– Mucho, muchísimo, pero mis raíces gallegas se mezclan con las de Brasil y lo hacen con gran vigor. Galicia es importante en mi vida, sobre todo porque llegué allí muy pequeña, cuando tenía diez años, pero antes ya me había dado cuenta de que tenía ciertas particularidades, algunos elementos distintos a los de mis pequeños amigos brasileños. Siempre digo que los suspiros de mi abuela gallega eran distintos que los de las abuelas brasileñas, por

---

«Yo soy una mujer enamorada del portugués, es mi dominio, mi territorio»

ejemplo. También nuestra comida era distinta a la brasileña: ningún brasileño come pulpo y yo lo comía desde niña. Además, cuando llegué a Galicia me pareció muy extravagante aquella tierra. Cuando bajé del barco por la escalera, la gente me abrazaba y las mujeres iban siempre de negro, negro eterno por unos muertos cuyos nombres ya ni recuerdan, o tal vez porque sus ropas fúnebres sirven para todos los muertos: uno nunca se quita el negro porque cada equis años muere alguien ¿no? El luto permanente y en escala ascendente (ríe). Pero te decía que bajé la pasarela del barco y me abrazaban, me devoraban como si yo fuera el niño Jesús que venía de América para salvar a todos, o para darles una clase de fantasía que necesitaban. Además, no me gustó el gallego cuando lo escuché por primera ves, me pareció duro, arisco, áspero como el vino verde, el vino de aguja. Pero luego me llevaron a la aldea de mi padre y llegamos con maletas y maletas, llovía y pasamos por un puente, porque estaba todo con barro, miré el puente y la pequeña capilla que había al lado y me emocioné. Es impresionante: yo soy muy sensible, suerte que también soy fuerte, porque si no estaría perdida, con tanta sensibilidad... Así que vi el puente y la capilla y me enamoré de ese nuevo mundo. Y tuve la sensación de que iba a amar Galicia para siempre, que se había metido en mí como un virus.

– Pues el contagio le dura, porque a Galicia llegó con diez años, y ya entonces escribía...

– Hacía unos pequeños periódicos, inventaba historias y hacía unos dibujos malísimos. Como no había grapadora, los cosía, que es algo que no me gusta, pero tenía la aspiración de tener un cuaderno, y luego se lo vendía a mi padre. ¡Inventé los derechos de autor!

– Suele afirmar que somos seres de la imaginación, que narrar es la gran aventura humana.

– Sí, creo que sí porque todos nosotros sucumbimos a los puntos de vista, cada cual mira el mundo de una manera propia, no hay una mirada uniforme. ¿Y de qué manera vamos a armonizar esa desigualdad de miradas? A través del arte. El arte tiene un compo-

---

«Nos enfrentamos con el arte a través de la emoción, ahí somos iguales»

nente arquetípico, colectivo. Nos enfrentamos con el arte a través de la emoción, ahí somos iguales, en ese raro momento. Tenemos que contar historias porque sólo así nos damos cuenta de quién eres tú y sólo así sabrás quién soy. La narrativa es un intento entre maravilloso y desesperado de legitimar nuestra historia, nuestro pasado, porque ¿de verdad crees que la sociología o la ciencia van a contar la historia del pasado? No. Leyendo a Herodoto tú te das cuenta de cómo sería el mundo en el que vivía y también el mundo que él imaginó... Porque la fantasía no es una invención alienada, es lo más real que existe. Fuera de lo concreto, todo es permeado por palabras, sentimientos, emociones e imaginaciones. Todo está sujeto a la imaginación ajena. Yo creo que se comete un gran error cuando se habla de la imaginación de los artistas o de los escritores. La imaginación es de todos, es de cada cual. Nosotros funcionamos por cuenta de la imaginación, porque de lo contrario, ¿cuál iba a ser la materia prima del misterio humano? Cada cual tiene un misterio inviolable dentro de sí que quizá se podría alguna vez contar a través del ejercicio de la imaginación.

– Hablando de otra mujer contadora de historias, Sherezade, cuyo mito usted recrea en la novela Voces del desierto, *la define como «alguien que se ilusiona contando historias que rediman a los hombres, con el don de transportarlos tan lejos que tienen a veces dificultad para volver al punto de partida». ¿Le sucede también a usted esto mismo?*

– Nos tiene que suceder a todos. Por mucho que se camine, nunca se vuelve a donde estuvimos, y eso es lo bello. Es un concepto presocrático: estamos siempre viajando. Yo me veo siempre distinta pero a la vez con fundamentos reconocibles, porque si no la existencia sería una locura. Cada día uno se agrega una capa nueva a sí mismo. Cada día se forjan ingredientes distintos, de manera que uno tiene siempre algo nuevo para ofrecer a quien ya te conoce.

– Por eso le gusta tanto Homero, el viaje contínuo

– Siempre digo que soy hija de Homero, que dialogo con él. Mi próximo libro de ensayos, que está a punto de salir, se llamará pre-

---

«Siempre digo que soy hija de Homero, que dialogo con él»

cisamente *Aprendiz de Homero*. Yo tendo una formación muy clásica, pero a la vez me siento también una mujer moderna. Me interesa todo, leo todo. En estos últimos meses, por poner un ejemplo cercano, estuve leyendo apasionadamente todo lo relativo a las elecciones francesas.

– ¿Y qué opina del resultado, del triunfo de la derecha de Sarkozy en un país como Francia, tradicionalmente de izquierdas?

– Necesitaríamos mucho tiempo para explicarlo. Ustedes tienen grandes problemas en Europa, aunque sean distintos de los nuestros. Sin embargo han hecho un gran esfuerzo con esa idea de la Unión Europea, lo cual es extraordinario... y es también muy difícil.

– ¿Se imagina algo así para los países hispanoamericanos? ¿Cree que es un anhelo posible?

– Ni siquiera lo he pensado. Creo que no es el momento, y que se da la paradoja de que en Iberoamérica, a pesar de su historia y su cultura milenarias, aún es extremadamente temprano. No tenemos el mundo arcaico de ustedes. No existe el miedo de la guerra como les ocurre a ustedes los europeos, que crearon el imperio económico mucho más que ninguna otra cosa para evitar las guerras. Pero para nosotros todo eso aún es un anhelo temprano.

– Sin embargo sí parece que este es un momento de cambio en Latinoamérica con políticos como Kirchner, Evo Morales o el propio Lula da Silva, quien asegura que la lucha contra las desigualdades es el eje de su política. Usted dice en La república de los sueños *que «el curso de la Historia rara vez se descarrila atentando contra los intereses de los ricos y cuando eso ocurre pronto retorna a su cauce original». ¿Cree que en política las buenas intenciones están abocadas al fracaso y que la economía es siempre lo contrario de la justicia social?*

– No hay que confiar mucho en los políticos. Yo confío más en la sociedad. Siempre deseo que la sociedad ejerza una vigilancia permanente para que los políticos sientan un ojo vigilante encima de ellos: el ojo de Polifemo que les observe y que vele por nuestros intereses porque en general somos victimas de conspi-

---

«No hay que confiar mucho en los políticos. Yo confío más en la sociedad»

raciones emprendidas por los políticos. Nosotros no sabemos nada, sabemos sólo a quién dar nuestro voto, pero de los grandes acuerdos nadie sabe. Yo creo que las utopías siempre terminan por fracasar, y, aunque es necesario tenerlas, también el concepto de utopía puede ser una distracción porque uno siempre transfiere al sueño lo que tendría que estar en la esfera de la realidad inmediata. Pero es un gran juego, el juego de la fantasía, de la imaginación y de la esperanza.

– Pero para que la gente sea el motor del cambio debe estar informada. ¿Es quizás esa la gran laguna, el desconocimiento por parte de la mayoría de lo que realmente nos afecta, a pesar de vivir en plena era de la información?

– Siempre hay un instinto de información. Creo que lo que está pasando es que el Estado devora las expectativas, lo devora todo. Tu tiempo, tu cotidianidad pertenece al Estado en general. Incluso al Estado democrático. Tienes que trabajar demasiado para tener unas mínimas ventajas: teléfono móvil, banda ancha, internet, muebles elegantes... el afán por la estética que lo devora todo. ¿Y todo eso qué implica? Que hay que pagar, y hay que pagar con tiempo espiritual tuyo que inviertes en eso y ya no lo tienes más, y es interesante cómo tu tiempo es devorado por un Estado o por esas tecnologías que apaciguan nuestro espíritu y nos generan la ilusión de que somos prósperos, poderosos, que hablamos con el mundo y pertenecemos a la esfera de la comunicación. Vivimos al servicio de algo que creemos que va a mejorar nuestra vida, por eso no somos observadores agudos de la realidad, no tenemos tiempo para la reflexión.

– ¿Participó del optimismo que generó en Brasil la llegada al poder de Lula? ¿Qué queda de esa sensación de esperanza?

– No hablo mucho de Brasil, o, por decirlo más claramente, sí lo hago como estructura sociológica, pero no me meto a juzgar a un político concreto porque tengo mi punto de vista pero no pondré en situación delicada a un gobernante que ha sido elegido por el pueblo, porque soy muy elegante con mi país. Todo presidente siempre provoca una esperanza porque somos seres efíme-

---

«En América, las desigualdades nos dicen que no habrá una reparación histórica»

ros, y somos efímeros porque aspiramos a la perennidad. Todo gobernante provoca ataques de ilusión, uno siempre piensa que su vida va a mejorar y está bien que sea así porque sin esperanza uno no se pone de pie. Pero yo creo que en esos países pobres nuestros de América Latina, esas desigualdades se traducen de manera dramática en que no habrá una reparación histórica. Las personas de esos países son fatalmente víctimas no ya del hoy ingrato, sino de los próximos treinta años, porque uno no recupera esta hegemonía cultural o la justicia social en menos de treinta años. Esto me pone triste porque no es suficiente preparar a la juventud ni proporcionarle conocimiento. Vivimos en un mundo presidido por la economía del saber, la tecnología del saber, el repertorio cultural, y si no lo tienes no puedes recuperarlo. Cada época agrega un nuevo conocimiento a lo que tienes de base, pero si partes con una carencia tan grave, nunca estarás al día con la cultura. Sólo los talentos excepcionales saltarán el desfase, pero no la gente media, que será víctima de estos vacíos históricos. Por eso, los que tenemos alguna responsabilidad cultural debemos impedir la creación de nuevos puentes que salven los viejos vacíos.

– ¿El conocimiento nos hace más felices?

– Mejora mucho la vida, mucho. No significa que una persona más modesta no puede ser feliz. Pero yo creo que saber es espléndido. Yo siempre que aprendo algo sonrío y quedo en estado de gracia. Pero no es un saber nefasto ni oportunista ni al servicio de mi vanidad, sino un saber que primero ha sido una creación colectiva, de siglos muchas veces, toda una decantación del saber humano que yo desgrano como si fuera una flor. Y me ayuda a mirar el mundo y a comportarme mejor hacia el prójimo, no es algo gratuito. Y además pienso sinceramente que el saber ayuda a seducir, nos hace seductores y la seducción está muy cercana a lo erótico (ríe). El seductor tiene que tener una cierta cultura, tendría que tenerla... sería la cultura al servicio de la erotización de la realidad.

– De hecho su escritura está llena de erotismo. Novelas como Voces del desierto, *o* La casa de la pasión, *se han llegado a calificar como las más eróticas del idioma. ¿Son las palabras la mayor fuente de erotismo?*

– Ah, de verdad que sí. La palabra puede ser un humo precioso que anuncia una instancia amorosa. Y muchas veces la

propia instancia no está a la altura de la anunciación verbal. Porque es la erotización de los sentimientos, de las palabras, que deberían tener también calor, fiebre, vísceras. Claro que hay momentos en que quieres deliberadamente que las palabras sean frías y las utilizas al servicio de algo. Pero se puede dar calor a las palabras.

– Y ellas mismas dan calor, como cuando escribe que Sherezade tejía con las palabras «una manta que protege contra el frío de las noches del desierto». ¿Es eso también la literatura, un lugar en el que cobijarse?

– Yo creo que sí, creo que las palabras hasta cuando mienten son generosas. Aunque también agreden, es tremendo, tienen el poder de destruir hasta las relaciones más estables. Son el arma más poderosa. Uno no se olvida de una palabra mal dicha, tampoco de un piropo, una cosa bonita, una frase... La gente va seleccionando frases ¿verdad? Se las guarda en el armario junto con los mejores trajes, con las mejores alhajas de la familia están las palabras. Ah, «mi abuelo decía...», yo cada vez lo recuerdo más, lo que decía mi madre, mi padre... Y yo no soy una mujer de citas, no cito a sabios, a nadie, sólo cito a mi familia cada vez más, porque de verdad ellos me concedieron un estatuto moral, cívico, con todo lo cual yo estoy haciendo mi repertorio privado además de mi repertorio cultural.

– Habla mucho de sus padres, Lino y Carmen, dos emigrantes gallegos que cruzaron el Atlántico persiguiendo su sueño. Fueron parte de ese éxodo masivo de gallegos que recrea en la que se considera su obra maestra: La república de los sueños

– Sí, les debo mucho. Yo soy una mujer con vocación para agradecer. Agradezco mucho a la gente que me ayuda, que me quiere, que me lee, que me ha cedido sus historias. La vida no tendría que ser un coto de caza, tendría que ser un descampado, un espacio abierto.

«La vida no tendría que ser un coto de caza, tendría que ser un descampado, un espacio abierto»

– Usted es una gran defensora de los derechos de la mujer, del feminismo bien entendido. Suele decir que la mujer sigue siendo la parte invisible de la humanidad. Aunque, en su caso particular, consiguió el gran logro de ser la primera mujer del mundo en presidir una academia de Letras, la brasileña, a la que pertenece desde 1989.

– Sí hace diez años. Fue muy importante incluso para las mujeres, porque la Academia ha sido siempre un bastión del mundo masculino.Y coincidió que fue una presidencia en común porque se cumplían cien años de la Academia, todos los nombres querían la presidencia y me tocó a mí por una coincidencia. Me eligieron por ser una mujer de valor pero también muy diplomática, con una visión más amplia de la realidad. Lo pensé mucho, tardé en aceptar y fui elegida por unanimidad.

– ¿A qué otros escritores brasileños actuales o del pasado se siente cercana?

– El escritor brasileño que más admiración me provoca es Machado de Assis. Yo lo encuentro un genio de Brasil y de las Américas. Sorprendente. Me emociona que haya existido, y lo veo cada martes cuando voy a la Academia. Entonces siempre lo saludo, con mucha ceremonia porque no tengo ninguna intimidad con Machado de Assis. Pero siempre digo una frase que sigue vigente: «Si Machado de Assis existió, Brasil es posible». No hay pretextos para el fracaso en un país que ha generado y engendrado un hombre como él.

– Tuvo una íntima amistad con Clarice Linspector.

– Si, fue una amistad muy grande durante siete años. Y cuando enfermó después de estar postrada cuarenta días, tras su operación se descubrió oficialmente que tenía cáncer y me quedé todo el tiempo con mi gran amiga, estuve junto a sus familiares. Y ya en las últimas cuatro horas me quedé sujetando su mano izquierda. Fue muy íntimo.

– Otro momento fundamental de su carrera literaria fue la concesión, en 1995, del premio Juan Rulfo, algo así como el Nobel hispanoamericano. En su discurso, que tituló «El presumible corazón

---

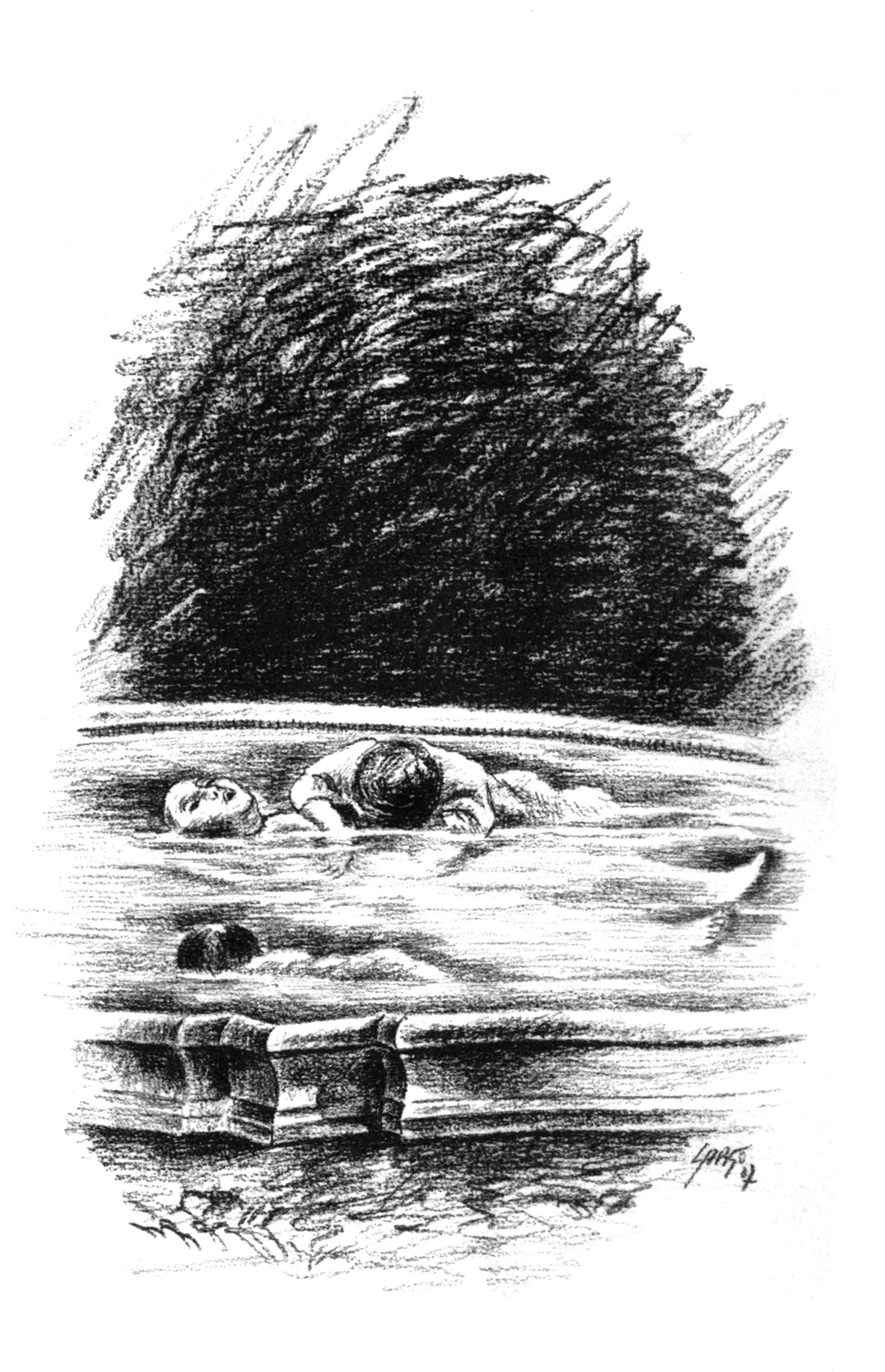
«Si Machado de Assis existió, Brasil es posible»

de América», hablaba de una forma de narrar americana «que borraba las líneas de los mapas», en la que «urgía introducir el sentimiento de la quimera y abrazar con igual fervor la mentira, la fantasía, las hipérboles...». El continente americano, la realidad de esta tierra ¿necesita y genera un lenguaje propio para narrar su imaginario?

– Sí, los vocablos son accesibles a cualquiera; pero hay una manera especial de mirar el mundo porque es un mundo aparentemente nuevo aunque sea muy antiguo. Tenemos un arcaísmo, civilizaciones autóctonas con una originalidad muy grande. Yo me imagino que las lenguas, española y portuguesa se quedaron perplejas siendo utilizadas por primera vez de aquella manera, y tuvieron esas palabras que bautizar todo nuevo, gozaron de la oportunidad extraordinaria de renovarse y se les incorporó además el lenguaje poderoso de las metáforas. Una visión poética de la realidad de nuestro continente que carecía de expresión. Creo que hay una manera incluso de utilizar ciertos tiempos verbales que piden una agilidad. Ustedes, por ejemplo, en Europa tienen una devoción hacia el infinitivo, nosotros utilizamos mucho el gerundio que es un tiempo de aceleración. Tiene que ver con las formas de vivir, de componer, de desintegrar una geografia muy singular en relación a la de Europa, una geografía que pedía ser contada, y como además la naturaleza es y sigue siendo muy exuberante en muchos casos, ¿cómo puedes comportarte delante de un árbol de sesenta metros? Tienes que ser exuberante, tienes que ascender un poco, acercarte al barroquismo, por fuerza genera una manera especial de mirar el mundo y de contarlo

Tras unos días en España, Nélida Piñón volverá a Brasil, nos cuenta, a ocuparse de su perrito Gravetinho (que significa astilla, por lo delgado), para volver al poco tiempo y participar en un homenaje a Carlos Fuentes, del que anda estos días preparando una semblanza. Seguramente en el avión anote sus pensamientos, esa manera profunda de mirar la vida, a través de sus ojos sonrientes. Es probable que escriba sobre alguna emoción, memoria o sentimiento que acabará formando parte de su próximo libro, el más personal de Nélida Piñón y cuyo título mejor la define: Corazón andariego ©


Biblioteca



Juegos de niños

Hacia el horror

Jon Kortazar

En los últimos meses, y aún años, el tema de la guerra civil se ha convertido en un lugar común para los argumentos novelescos. Muchos escritores lo toman como escenario para desarrollar sus propuestas narrativas, desde diversos ángulos y puntos de vista. La nómina se ha desarrollado en los últimos meses al socaire del setenta aniversario del estallido de la guerra civil. Esta recreación literaria ha venido acompañada por un serio debate historiográfico y por una reedición de los libros clásicos de los historiadores más señeros que han tratado el tema de la Guerra Civil.

Entre todas ellas quisiera acercarme a la última novela de Suso de Toro, quien ha apostado por crear una historia radical, donde los vencedores muestran sus miserias más horrorosas, pero donde los vencidos quedan también en el escorzo de una obra que no busca el maniqueísmo. Decidido a trabajar con elementos genéricos del barroco, Suso de Toro ha creado un tapiz en el que se muestra desde el símbolo el horror del siglo XX.

El núcleo argumental de la reciente novela de Suso de Toro, *Hombre sin nombre*, reside en la historia de un falangista irreductible que, desde su infancia recrea la historia de los últimos años de la historia de España, en el discurrir que lleva desde su participación en la Sublevación de 1936 hasta su participación en la División Azul y en la defensa de Berlín. El núcleo temático, sin embargo, toma la vida de este hombre sin nombre como una herramienta para recrear y reflexionar la esencia del mal, de la crueldad en la existencia.

No es la primera vez que el novelista gallego propone una aproximación a la esencia metafísica del mal. En *Trece campanadas* la mirada del novelista trasladaba una leyenda hacia la esencia de almas errantes por la presencia el mal. Pero en esa novela el punto de vista era mítico y legendario, con el maestro Mateo obligado a una vida errante. Aquí, en este libro, *Hombre sin nombre*,

la perspectiva histórica sirve de base a una concreción del mal y de la muerte, de la existencia del diablo, si tal término puede utilizarse.

Suso de Toro aboga siempre por un mestizaje de géneros. Y es cierto que la novela presenta un discurso teatralizado (al fondo la sombra casi perenne de Valle Inclán en la novela), en el que el narrador ha desaparecido, y las voces de los personajes enmarcan un transcurso vital trágico, donde un primer nivel de la narración, Nano, un personaje ubicuo y central en la narrativa del santiagués, comparte habitación de hospital con un anciano que no puede morir en un destino fáustico, y que en sueños, creando así un segundo nivel en la narración, el del relato de la historia, va recreando su biografía de falangista de primera hora, de asesino y violador, de hombre sin sombra y sin nombre que resume en sí la historia de la infamia y la crueldad.

Pero existe un recurso de mayor calado en esta técnica que el novelista busca en sus creaciones. Si se lee el último paratexto del libro, la última nota de agradecimientos, se observará que el autor llama a su texto «Suerte de auto sacramental». El género canónico, el auto sacramental, se establece como un tapiz sobre el que se construye el argumento de la novela. Y debemos creer al autor. Por dos razones, porque resulta una estrategia presente en otras de sus novelas que remiten al drama clásico, cuando parece que estemos leyendo una narración cinematográfica, y porque, como en los autos, el autor presenta como centro de su narración una discusión, una compleja recreación de argumentos sobre la historia, la muerte, la violencia y la salvación, o la redención, figurada aquí en forma de mujer, con claras connotaciones cristianas.

Esta perspectiva de género puede explicar algunas cosas, como la radicalidad y la ambición con la que el escritor ha desarrollado una historia simbólica, en la que el verdugo no quiere confesar y no quiere decir sí, como forma de redención. A este respecto resulta magistral el final del texto. El protagonista dice algo que le permite, por fin, morir, pero nadie puede escucharlo. Sabremos que dijo el sí redentor, porque lo volverá a repetir, como palabra final del texto de la novela en la carta dirigida a su hermano: «Quiero, sí». La cita de Mandesltam que continúa la obra lo

subraya: «Los humanos labios/.../ guardan la forma de la última palabra que dijeron».

De esa estrategia derivan también algunos recursos narrativos que pueden sorprender al lector, como la alusión a una figura alegórica –la mujer salvífica–, la primera parte en la que se cuenta la infancia del protagonista con una estética de regusto bárbaro, el encuentro final de los dos hermanos... Suso de Toro vuelve a la recreación temática que establece un nexo de unión con el resto de sus obras: la relación paterno-filial, la presencia del doble en la figuración del hermano gemelo.

La violencia del texto, las sombras de Macbeth, de Hamlet, de las *Divinas Palabras* de Valle Inclán abruman y dejan en el lector el regusto de asistir a la narración primigenia del horror del siglo XX. La historia narrada se encuentra, pero, bajo la voluntad de servir de puente al designio del autor, contra el descenso a los infiernos ©

Maravall como teórico de la historia

Blas Matamoro

Con un extenso prólogo y notas debidos a Francisco Javier Caspistegui e Ignapio Izuzquiza, vuelve a las librerías *Teoría del saber histórico* de, José Antonio Maravall (Urgoiti, Pamplona, 2007, CLXXVII más 247 páginas), editada por primera vez en la Revista de Occidente (1958) y con texto definitivo de 1967. El tiempo transcurrido, la abundante recepción crítica y la constante referencia, hacen de este libro un clásico de la materia, unico en nuestra lengua y de validez universal.

Maravall, según es sabido, se inscribe en la renovación de la historiografía española que anunciaron Carande y Vicens Vives, a la vez que admite el impacto que, a partir de los años cincuenta, produjo en él la escuela francesa de la revista *Annales*. Fernand Braudel solía decir que Maravall era quien mejor había entendido sus propuestas. El texto es la inflexión teórica de su obra, instrumento indispensable para releerla y que señala la escasez de precedentes en castellano, salvo los aportes fragmentarios y sueltos, que Maravall recibe con expresa constancia, de Ortega y Gasset.

Teoría... dibuja una encrucijada en la que reposa el trabajo maravalliano, una doble crisis: la del historicismo castizo español (Menéndez Pidal, por ejemplo, pero también Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz y María Zambrano) y la del positivismo (Leopold von Ranke, por no abundar en nombres). El primero se agota en estériles propuestas del ser nacional español, su determinación como distancia frente a Europa y su incomodidad

en el suelo de una historia entendida como universalidad de lo humano. La segunda trastabilla con la nueva epistemología de las ciencias físicas y naturales (Heisenberg, Schrödinger, entre otros, dos atenciones fuertes de Maravall). Hegel y su recaída y revisión crítica en Croce, laten al fondo. Me permito un recuerdo personal, de los incontables que atesoro respecto a Maravall. Partiendo de un atento lector suyo, el ensayista argentino Juan José Sebreli, le señalé lo que de hegeliano había en sus apelaciones a Ortega. Me comentó de modo aforístico, impecable: «Sin duda, Hegel es un océano donde se pueden pescar todos los peces. Depende del pescador». Hablamos del espíritu universal, protagonista hegeliano de la Historia, que yo proponía traducir como fantasma universal. Me recordó la pregunta de Heine: «Espíritu, espíritu ... ¿quién es ese caballero?».

Maravall no impugna la actuación científica del historiador, en cuanto a métodos y procedimientos, pero no sólo subraya que la ciencia actual trabaja con márgenes de indeterminación, que no admite una causalidad única sino plural y difusa, y que renuncia a propiciar leyes, contentándose con tendencias y posibilidades. No le interesa lo que es sino lo que puede ser. Aun en su admiración por el historiador Marx, lo consideraba, con justeza, el último escolástico sustancialista, que hablaba de la materia histórica como de una sustancia aristotélica. También evoco la común observación que hicimos, en el centenario de Marx, acerca de los homenajes que le ofrecieron, inopinadamente, algunas revistas tomistas. De nuevo, la sustancia.

La historia –esta vez con minúscula– no puede ser una ciencia pura y dura porque no admite experimentos sino que opera con lo sucedido una vez y en un momento concreto. Se puede abstraer por comparación, pero no generalizar con inducciones completas. Y hay más: el historiador también tiene historia, es un sujeto históricamente condicionado, con lo cual hace no sólo la crítica de lo que sabe sino de su propio saber, abriéndose a una espiral infinita, la proyección en el tiempo. A su vez, el pasado varía según desde dónde se lo considere y quién lo haga, mostrando una vivaz inestabilidad, la del saber histórico mismo que, por paradoja, empieza a trabajar cuando, como dice Plumb, el pasado muere y se convierte, justamente, en algo pasado.

Maravall trabaja con especial nitidez esta doble sugestión de la materia: el hecho histórico y el historiador como sujeto ante tal objeto. No hay hechos históricos en sí mismos, puros y netos, como quiso el positivismo. El pasado, por tanto, tampoco se puede reconstruir. La historia no es arqueología sino antropología, devenir humano que involucra a quien la ejerce. Hay narraciones de hechos: el hecho histórico ocurre cuando se lo narra, y al narrarlo ya lo interpreta, y en esa tarea anida una opción. El historiador es, entonces, libre y es, entonces, también, responsable. Anida una ética en su quehacer y si alguien la ha ejercido es el historiador Maravall.

Si se admitiera una adjetivación, podría decirse que la meditación maravalliana acerca del saber histórico es existencial. Aquí vuelven sobre el autor sus juveniles lecturas del existencialismo cristiano francés, luego ampliadas con el desmenuzamiento que Zubiri hizo al exponer a Heidegger y que Maravall redondeó considerando al heideggeriano Sartre. Toda historia es circunstancial y este carácter hace que sólo se pueda hacer desde el presente del historiador, como quiere Croce: toda historia es contemporánea. En ese punto se sitúa el investigador de la historia como artesano del presente, es decir del proyecto de futuro que existe en todo sujeto humano. Se narra el pasado con la expectativa del porvenir y porque se tiene esa expectativa deseante, activa, práctica. La narración alcanza, entonces, la vivacidad de alguien que cuenta con sus contemporáneos al contar lo que, de distinta manera, es el pretérito imperfecto de todos. Al volver sobre estas páginas imprescindibles, no sólo pagamos una deuda –siempre prorrogable, desde luego– con su autor sino que lo traemos a nuestro presente, de alguna manera también suyo. Es lo que vuelve a situarlo, una vez más, en su lugar de maestro: el que enseña, el que señala©

Vida y literatura

Luis Alberto de Cuenca

La verdad es que los diez años empleados por Edwin Williamson, titular de la Cátedra «Rey Alfonso XIII» de Esudios Hispánicos de la Universidad de Oxford, para el acopio de materiales y subsiguiente redacción de esta nueva biografía de Jorge Luis Borges (1899-1986) no han podido estar mejor aprovechados. La documentación es de primera mano. Las fuentes, a menudo inéditas. Numerosas las entrevistas con los principales personajes aún vivos del entorno más íntimo del maestro, realizadas ex profeso con infinidad de riquísimas aportaciones. Y qué decir de las pesquisas hemerográficas y epistolográficas, realizadas con tanta inteligencia, tanto rigor y tanto anhelo de exhaustividad.

Necesitábamos una biografía así del autor de *Ficciones*, situada completamente al margen de las pasiones enfrentadas que rodean su figura y la salpican en no pocas ocasiones de interpretaciones subjetivas y escasamente contrastadas. Estudiar la biografía de un autor es adentrarse por los laberintos últimos de su obra. Y Borges no iba a ser una excepción a esa regla. La producción literaria de un autor puede aparecérsenos, en un primer acercamiento crítico, como desvinculada de los avatares biográficos de ese mismo autor, pero no cabe duda de que ambas cosas, literatura y vida, están íntimamente conectadas, y es evidente que cuanto mejor conozcamos la peripecia biográfica de un escritor, mejor conoceremos las claves de su escritura. Después de leer *Borges. Una vida*, de Williamson, publicada por primera vez en 2004 y traducida al castellano este mismo año, nos encontraremos mucho más cerca de la perspectiva ideal para abordar su proteica y multiforme bibliografía.

---

* Edwin Williamson, *Borges. Una vida*. Traducción de Elvio E. Gandolfo. Barcelona, Seix Barral, 2007, 638 páginas.

Por aburrimiento o costumbre, tendemos a pensar que detrás de cada genio de las artes o de las letras asoma un botarate instalado en el narcisismo e incapaz de entender el mundo y de relacionarse, de forma más o menos normal, con sus habitantes. No es ése el caso de Borges, o, por lo menos, no es ésa la sensación que nos transmite la magnífica biografía de Williamson, muy bien vertida al español por Elvio Eduardo Gandolfo, un argentino nacido en 1947 y bastante conocido en el mundillo *freak* por sus aportaciones narrativas al género fantástico y a la ciencia-ficción. Al terminar el libro de Williamson, uno piensa que Borges fue nada más, y nada menos, que «un extraordinario hombre ordinario», por servirnos de la expresión utilizada por el viejo Goethe para referirse a Napoleón.

Borges fue un tipo que no dejó de ejercitarse, a lo largo de su existencia, en las más profundas emociones y en los enamoramientos más apasionados —seguidos, claro está, de sus inevitables secuelas melancólicas—, y que vivió siempre pendiente de la Historia que lo rodeaba, adoptando una línea izquierdista en la juventud para ir poco a poco decantándose por posiciones ideológicas de carácter reaccionario, en la idea de que un sano escepticismo como el que profesaba, matizado y enriquecido aquí y allá por tal o cual detalle anarquista, se instalaba conceptualmente con más comodidad en una opción conservadora. Williamson, que ha repartido su trabajo científico entre la Historia y la Literatura, y que es autor de la *Penguin History of Latin America*, no podía permanecer insensible ante la formación y desarrollo del Borges *engagé* con el proceso histórico que le tocó vivir, y ha redactado en este sentido páginas reveladoras y llenas de sentido sobre la evolución ideológica de Borges, que terminó sus días tentado por religiones universales como el cristianismo y el budismo y adherido a posturas pacifistas.

Si tuviésemos que destacar dos mujeres en la vida del autor de *Historia universal de la infamia*, optaríamos, después de habernos sumergido durante más de seiscientas páginas en la espléndida biografía de Williamson, por Norah Lange —a la que Borges conoció mucho antes siquiera de que se hiciera novia de Oliverio Girondo, con quien se casaría y de quien enviudaría después— y María Kodama. Desde los años veinte hasta su muerte a comien-

zos de los setenta, Norah fue crucial en la vida de Borges, que siempre esperaba de las mujeres que lo condujesen hacia lo alto, como hace Gretchen con Faust al final de la obra de Goethe, cuando se dice: *Das Ewigweibliche zieht uns hinan* («el eterno femenino nos conduce hacia arriba»), o, mucho más allá, retrocediendo en la moviola de los siglos, como hizo Beatrice con Dante. A partir de lo que cuenta Williamson, queda claro que Norah, alguna vez, condujo a Borges «hacia lo alto», pero resulta meridiano que fueron muchas más las veces en que lo sepultó en los abismos infernales a lo largo de su tormentosa relación. El caso de María Kodama, la encantadora muchacha de sangre japonesa —por parte de padre— de quien Borges de enamoró antes incluso de casarse con Elsa Astete, es otro caso de *Ewigweiblich*, éste sin contraindicaciones, con el que el maestro tuvo ocasión de pasárselo en grande durante su juvenil, impetuosa y alegre vejez, en los mil y un sabrosísimos viajes que hicieron juntos, en las charlas interminables que mantuvieron, en una compenetración espiritual tan grande que, al fallecer Borges en junio de 1986, oí a María en la televisión referirse a él como «su padre, su veneranda madre, su hermano y su esposo» (tal y como se refiere Andrómaca a Héctor en la *Ilíada*, cuando ambos se despiden para no volverse a ver más). Se maneja en las calles del mundillo literario un tópico tan inexacto como detestable, según el cual Borges no estuvo interesado nunca por el amor, cuando fue exactamente lo contrario lo que experimentó desde su adolescencia hasta su muerte, La tercera mujer de auténtica importancia en la vida del autor de *El oro de los tigres* —o la primera, si observamos un orden cronológico— sería, sin lugar a dudas, doña Leonor de Acevedo, su madre.

Muchos han sido los biógrafos de Borges hasta el día de hoy: Roberto Alifano, Marcos Ricardo Barnatán, Alicia Jurado, Emir Rodríguez Monegal, Horacio Salas, Alejandro Vaccaro, María Esther Vázquez y Donald Yates, citando sólo algunos nombres. La presente biografía de Edwin Williamson –en la línea de las grandes biografías anglosajonas que echaron a andar con esa «madre de todas las biografías» que es la *Vida de Samuel Johnson*, del escocés James Boswell–, es, como dice Harold Bloom, «asombrosamente intensa y original». El que la lee se doctora en Borges. O casi. Vale la pena sumergirse en ella ©

Palabras de tigre

Luis Antonio de Villena

Conocí hace tiempo la poesía de Eduardo Lizalde (México, D.F. 1929) gracias a José Emilio Pacheco y estando yo en México. Era en 1992 y José Emilio –tan atento siempre– me obsequió un ejemplar de *Tabernarios y eróticos* –1989– que era el último libro que por entonces había publicado el poeta. Años después –siempre en el D. F.– y esta vez reunidos por Marie Jo Paz, lo conocí a él, director por entonces de la Biblioteca Nacional de México. Empiezo en este apunte biográfico para recalcar dos cosas: Eduardo Lizalde es uno de los pocos poetas altos de su generación que hasta hoy no había llegado a España, donde es claramente desconocido, al contrario que en México. Y empecé bien como lector de su obra, pues *Tabernarios y eróticos* (aparte de un excelente título) me sigue pareciendo uno de sus libros mejores.

En el prólogo a la antología que publica Visor, Marco Antonio Campos da alguna de las claves de la peculiaridad de Lizalde que no es pequeña. Aunque empezó a publicar más o menos cuando por edad le correspondía (su primer libro *La mala hora* es de 1956), años adelante Lizalde decidió casi partir de cero, como quien no hubiese hallado su voz, al denegar sitio a sus primeros libros que al parecer –no los he leído– estaban todos en una senda de realismo comprometido, en diferentes modos. Como tantos después, Lizalde dejó de creer en la estética de las revoluciones marxistas, al dejar de creer en esas revoluciones. Aunque su obsesión por el tigre lo avecina más a Borges, en el plano político Lizalde estaría cercano al autor de *Tres tristes tigres*, sin la íntima amargura del cubano. Pero la poesía de Lizalde, la que se inaugura con *El tigre en la casa* de 1970 no es política, sino vitalista y

---

Eduardo Lizalde. *A la caza del tigre. (Antología personal)*. Edic. Marco Antonio Campos. Visor, Madrid, 2007. 222 páginas.

rebelde. Sólo ha salvado un libro anterior *Cada cosa es Babel* de 1966, que a mi me parece sobre todo un ejercicio lingüístico. A partir de *El tigre en casa* y hasta hoy (pues esta antología incluye algún poema de 2004 y 2005, aunque el último libro édito de Lizalde sea *Otros tigres* de 1995) la singular poesía de este autor se centra en tres episodios o temas básicos, a lo largo de libros distintos: la encumbración o el canto de las rebeldías y el amor físico (véase *La zorra enferma* de 1974), la obsesión por los tigres y en menor medida por otros felinos, que pasan a ser desde casi retratos naturalistas a fábulas o emblemas de la condición humana, y el recuento (renovado) de ciertos «topoi» poéticos, como la rosa, a la que dedica un libro de virtuoso, *Rosas* de 1994. Siempre espléndida de dicción y gusto, la poesía de Lizalde (ya lo avisé) es rara; para algunos será brillantemente superficial, algo así como la floritura de un poeta de la decadencia romana, según lo soñaban Verlaine o Samain, mientras que otros –y no hay contradicción en estas visiones tan opuestas– juzgarán su texto, rico en niveles textuales y semánticos, como un ejemplo perfecto –acaso demasiado perfecto– de la posmodernidad, que lucha por hallar caminos. Elogios de las putas, de las cantinas y de cierto desorden vital como lo más creativo o del amor y la belleza (como en el poema «Suerte te dé Dios») parecen lejanos al esplendor y odio que emanan de los mejores tigres, aunque también los haya parasitarios y hediondos «el glamoroso destructor grabado a fuego, musas,/ apesta», y desde luego más lejos aún de los juegos retóricos con las rosas y más haikús tigrescos: «Apenas alza el guepardo/ su cabeza de esfinge/ y ya sangra el antílope».

En realidad Eduardo Lizalde parece –de nuevo extrañeza– a ratos un culto cortesano aplicado de un reino inexistente, y en otros momentos un bohemio que recuerda la maravilla de no tener patria ni señor, en medio de mujeres y bebida. Quizá lo diga bien este verso: «La noche es para el tigre, el día para los otros.» ¿Quiénes son los tigres? Cada lector hará su lista, ayudado de algunos textos notables sobre tigres que Lizalde traduce (junto al original) en su último libro, desde el deslumbrante tigre de Blake –Tigre, tigre, ardiente brillo– a la pantera de Rilke, pasando por unas poco conocidas prosas poéticas de Valèry... Y sin embargo el último poema de esta antología «El gato» está entre los mejores

del vasto dominio félido: «Se sabe legendario y mágico... desde las grandiosas tinieblas milenarias...».

Quién lee por vez primera a Lizalde seguramente se debate en una paradoja: ¿qué canta esta poesía tan bien servida? ¿Un mallarmeamo hastío disfrazado de gozo y pasiones felinas? ¿Un desdén por el hombre que no sabe resolver su historia? ¿Una mera pulsión por un lenguaje llamado a la armonía, pero sin disco duro? ¿Un poeta galante o un poeta de camino y gresca? ¿Un sorprendente original o un virtuoso en los declives? Como sea, se trata de una poesía de muy aquilatada dicción que no sabe dejar indiferentes. O bailas su música o dirás que el rumor de la caravana se pierde a lo lejos... Y una pregunta final para quien lea: ¿Uniría a Lizalde con Álvaro Mutis? ¿No juegan ambos cartas distintas de una baraja idéntica? «Pero el tigre es chef-d'oeuvre» ©

El salto desde la cabeza que gravitad

Esther Ramón

Después del repentino ataque de las Ménades, que neutralizan su música con timbales y con gritos, «los miembros de Orfeo yacen en diversos lugares». El cantor, despedazado, es la víctima propiciatoria que ya anunciara la propia materia dispersa del canto: quedan su lira y su cabeza, que van a parar a un río, son arrastradas al mar, y en su viaje la lira «deja oír unos sonidos quejumbrosos,/ quejumbrosa murmura la lengua sin vida, quejumbrosos ecos/ responden las riberas»[1].

Así, tan alejado de la perfección de la música de las esferas, el canto ya no es canto sino resto, murmullo fracturado, eco o reflejo en un espejo roto en mil pedazos.

Su posibilidad en elevar los agudos y romper aún más las esquirlas, hasta lo infinitesimal, hasta lo ya irrompible, hacia el centro o su ausencia. Una poética del desmembramiento. O el poema continuo –«y entonces hace falta otra forma de poema: una/ especie furiosa de persona comentando/ con mucho pormenor».

Herberto Helder salva en él la contradicción acentuándola: repite, golpe tras golpe, la acción violenta de las Ménades sobre la palabra, se concentra en «la ruptura de la frase, miembros/ por todas partes. Esta es la carne despedezada aquí./ (...) Cuando puse los dedos/ en la frase, la frase/ sangraba».

---

[1] Ovidio: *Metamorfosis* (XI, 50-55).

* Herberto Helder: *O el poema continuo*. Traducción de Jesús Munárriz (Madrid: Hiperión, 2006)

Pero también compone, yendo hacia atrás, recogiendo las piezas, juntándolas en el dibujo exacto de sus grietas, en la cicatriz que se abre «al dormir/ y cuando uno despierta queda abierta». Con la misma violencia, la misma furia, el hilo que cose los miembros es un «poema de regreso», agarrado con fuerza a los cabellos inasibles de la memoria, «un poema que no sale del poder de la locura», pero que sin embargo la contiene. La obra de toda una vida (la que publicara el poeta portugués en la recopilación *Poesia Toda*, y viera la luz en sucesivas ediciones) queda así reducida y reunida hasta componer un collar de metralla. O un poema sin pausas, sin descanso, la transcripción de los sueños en la vigilia furibunda de una voz insomne.

Si nos fijamos en que «los héroes músicos (Marsias, Orfeo, Dionisos y Osiris) mueren la mayoría de las veces desgarrados por el diente de las fieras» –como apunta Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*[2]–, se hace evidente la filiación entre música y dispersión cristalizada en el mito, que encuentran su nexo en el tiempo. La música es por excelencia el arte del tiempo, y se contagia sin remedio de la acción disgregadora de éste. Cuando Orfeo (el poeta) es tomado por su propia música y asume el impulso de las Ménades (la jauría, la multiplicidad), ya «no se puede creer en la belleza concentrada/ de la gramática» y habrá que dirigir la violencia de la música hacia sí mismo, hacia su propio cuerpo o texto: «He aquí una cosa que nos interesa: destruir los textos(...)/ hay que dislocar: hacer/ un paisaje centrífugo, porque la violencia/ se alimenta de música,/ música hirviente».

En los versos de Ovidio, en los que se cuenta la muerte de Orfeo, queda, no obstante, la cabeza que –junto a la lira– prosigue el viaje con el fluir del río, y se une luego al oscilante avance del mar. Asimismo, en la poesía de Helder, la cabeza es un motivo central: pecio, resto duro, hueso que perdura frente a la aniquilación: «Colinas llegan junto a la cabeza, la cabeza queda, esto es».

---

[2] Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid: Taurus, 1981, pág. 79).

Separada, aislada, sola, su único cuerpo es ahora el movimiento de las aguas, tan incesante como el de la gravitación de los planetas. Es la cabeza –capaz de albergar razón y locura, memoria y olvido– la que contrarresta la acción destructora del tiempo, la única capaz de sostener todavía –aun quejumbrosa– la voz del canto, apenas un murmullo elevado de pronto en grito de ave descendente, que roza ya las playas definitivas del silencio.

«La teoría era esta: arrasarlo todo –pero alguien accionó/ la filmadora y puso en gravitación una cabeza recogiéndola/ por un lado y describiéndola por otro lado en un surco/ vibrante «parecía un meteoro»

Cabeza-boca, busto parlante que en Herberto Helder asume la voz reunida del dolor de la víctima y del furor asesino: el grito, porque «este astro opulento entreabierto/ por las llamaradas:/ Con una llaga en la camisa: grita,/ Hay alguien que grita con una imagen en combustión salida/ del cuerpo: como la parte de afuera de un planeta».

Una boca que aguarda el entrechocar de sus dientes con la cuchara nutricia, colmada de ambrosía, de puro fuego: «Y me quemaba la boca, pura/ cuchara de oro tragada/ viva. Te brillaba la lengua./ Yo brillaba.» Que engulle, desgarra, que anhela el beso de la fiera, de lo salvaje, de las Ménades, del «leopardo que entona el poema de la creación», del Cronos devorador que ama y mata, y queda por el beso unido al rostro, a la misma cabeza que desafiara –en virtud de la razón y la memoria– su acción destructora. «Un leopardo alunado como una joya» (...)«levanta/ su constelación craneal. Su boca avanza, límpida/llaga/ hasta mi rostro. Y en este espejo de las cosas de repente/ unidas todas, me besa por dentro hasta/ el corazón./ En el centro./ Donde se muere del silencio central/ de la tierra.»

Cabeza-piedra como peso esencial, como fruto colmado, como astro, planeta o cometa. Una cabeza que gravita en el espacio, un cometa que es piedra ardiente, encendida –preparada para devastar el territorio donde aterrice– que acaso algún día habrá de chocar, habrá de –ella también– desintegrarse. La cabeza superviviente, la razón poética, a un paso siempre de la explosión, portadora de la piedra de la locura («el dolor de una piedra, una espina clavada en el centro de la cabeza/ y entonces una pepita de oro/ en

los rincones/ del cerebro»), instalada «in medio vertice», «en el órgano situado en el medio de la cabeza, en la región de la imaginación», según palabras de Alain Chatier[3], que excita de manera incesante la máquina interna de las imágenes.

Queda también una huella ausente: la mano musical, la que tañe la lira flotante, la mano que escribe el poema y «revuelve la sustancia primordial», quedan «los dedos de las madres en las líneas sangrientas que cosen/ profundamente/ el espejo y la imagen». Lo femenino, lo lunarado, el flujo y reflujo de las aguas. «Si mueven las manos memorables las madres/ transmutan/ el mundo», como tejedoras expertas capaces de enlazar los dos ámbitos (lo visible y lo invisible, lo material y lo intangible), pero también de concentrarse en los «nudos que desatan con tanto poder tanta/ delicadeza».

De esta manera, la poesía se disgrega en virtud de su música (como arte del tiempo) y pareciera concretarse en sus imágenes (como arte del espacio), aunque Herberto Helder no es ajeno a su cualidad asimismo efímera, engañosa e igualmente disgregadora e inasible, especular, fotografiada, proyectable. Como una piedra que arde largamente conservando su forma, pero que se encuentra siempre a un paso de la desintegración. El poeta – sumergido en el infierno musical de El Bosco– se entrega a ambas: «Y oigo la música, pinto el infierno»).

Su reunión en el punto que cruza dos voces, dos vectores, la cabeza que habla, muerde, canta, sopla, entre las manos-maternales que tañen, cuidan, cosen, nutren (acercando la cuchara a la boca), acarician, pero también tienen afiladas uñas capaces de rasgar o desenterrar la piedra, la cabeza («el brazo que atraviesa/ la tierra hasta la piedra») Lo doble para el diálogo y lo doble para la lucha, en colaboración (en hilo) o en devastación.

Nos encontramos ante un libro importante, de una valentía y una verdad que trasciende los límites, que toca el misterio y a la vez lo aleja, del que nada puede concluirse porque escapa a las cuentas simples, a las simples consideraciones verbales. En él, todo lo doble parece bifurcarse a cada lado en caminos igualmen-

---

[3] Chatier, Alain: *Espérance ou Consolation des Trois Vertus* (1428). Cit. en Klibanski, Panofsky y Saxl: *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza, 1991-2004).

te bimorfos. Lo centrífugo y lo centrípeto actúan a la vez en el poema, con la misma intensidad, con la misma fuerza, y con una continuidad de letanía, de voz que tantea, palpa y avanza, embarrada en la cueva húmeda de lo inefable.

En su detención está el salto a lo concreto (por roto) desde lo que gravita. «Cuando sujeto la cara, la rotación del mundo hace rodar/ la alfarería astronómica: una cara/ llameante, múltiple, lujosa./ Dios la mira.» La detención imposible que consiste en anular la circularidad incesante del tiempo, en creer –aún como remota posibilidad, con la ayuda de Miguel Ángel– en el instante ígneo del origen: «si hubiese desde el principio, dedo en el dedo/ la chispa». Un salto que supone entender para cerrar los ojos. Cerrar los ojos y olvidar lo entendido. El poeta –como advirtiera María Zambrano– «va a llevarles la memoria y el olvido»



Juegos de niños

La lentitud del espía

Susana Fortes

Todo aquel que haya sentido alguna vez la pulsión de observar desde la acera una ventana iluminada por la noche, o se haya levantado a fumar un cigarrillo, ya de madrugada, en el balcón, o se haya sentado en un café para auscultar la oscuridad de una calle mientras espera a alguien, podrá reconocer su propio rostro en *La lentitud del espía*, el último relato poético en el que Alfons Cervera merodea, con la maestría de un viejo detective, por los callejones sin retorno.

Decía Lawrence Durrell que una ciudad se vuelve un mundo cuando se ama a uno de sus habitantes y el mundo de este espía cansado, al que a veces le tiemblan las manos y el corazón, nos recuerda mucho al de un hombre que habita dentro de un cuadro de Edward Hooper: un tipo con un cigarrillo entre los dedos, rumiando su naufragio íntimo ante un gintónic, alguien que aguarda silencioso la salida de los trenes, que escucha el sonsonete de la lluvia en los desagües, que a veces –sólo a veces– recuerda la sonrisa rubia de una mujer que se enamoraba en los balcones. Es ahí, precisamente, en esa placa de la memoria, donde el espía no está quieto, «donde siempre se le descubre como en una fotografía que le salió movida a la cámara del artista callejero». Porque hubo un tiempo en que el espía no estuvo sólo y conoció otras ciudades como París y Lisboa o Santiago de Compostela, lugares unidos por la misma lluvia, con librerías y tiendas de regalos. En el fondo, todos los grandes universos narrativos son siempre románticos.

Hay en todo el libro una estética esquinada, ángulos y sombras de encuadre marcadamente cinematográfico. La manera que tiene

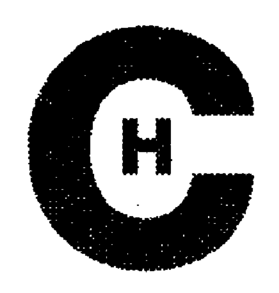
---

[2] Alfons Cercera, *La lentitud del espía*, Ed. Montesinos, Barcelona, 2007.

Alfons Cervera de reflejar esa soledad urbana recuerda las puestas en escena de Orson Welles, sus paisajes tienen algo de página de sucesos, de tinta de periódico, de portada de *pulp-magazine*. El punto de vista del espía es el de un poeta insomne o el de un detective de novela negra como Philipe Marlowe o Sam Spade, alguien que conoce los bajos fondos de la ciudad tan bien como las trampas de su propia alma. «Por eso, si no a santo de qué, es un maestro en lo suyo»

Hay libros que, más que palabras, contienen imágenes y por eso demorarse en sus páginas es una forma de ver pasar todos los fotogramas de una vida: estaciones de ferrocarril, callejones como anguilas negras, carreteras interminables que no llevan a ningún hogar, bares donde sólo pueden refugiarse náufragos sin voluntad alguna de redención –como nuestro espía o como la mujer del balcón– dispuestos a escuchar por última vez los viejos discos de vinilo. Música negra –claro– urbana y existencial, porque de lo que no cabe ninguna duda es que *La lentitud del espía* está escrita a golpe de *blues*, como todos los poemas que hablan de un universo perdido o quizá de uno mismo perdido. Pero ahora que lo pienso, creo que de eso tratan casi todos los libros que valen la pena ©

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

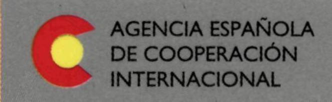
Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96



Próximamente

Colaboraciones de Carlos Fuentes
Caballero Bonald
Felipe Benitez Reyes
Bryce Echenique





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros